الموت وتشييء الإنسان:
تحوّلات الحداثة في نماذج من الشعر الخليجي

د. ميساء الخواجا

قسم اللغة العربية وآدابها-كلية الآداب

جامعة الملك سعود

ملخص

يطرح عدد من الباحثين تساؤلات حول علاقة حداثة القصيدة العربية بالحداثة الغربية وما طرأ عليها من تحولات باتجاه ما بعد الحداثة. وهو السؤال الذي يمكن أن يحضر عند قراءة النتاج الشعري لعدد من الشعراء الشباب في الخليج العربي الذين حمل شعرهم (في إصدار أول أو ثان) سمات فنية وموضوعية متقاربة على الرغم من فرادة التجربة الشعرية لكل منهم، فهل كانت التجارب الشعرية لعدد من الشعراء الشباب في الخليج مجرد استجابة للمؤثرات الخارجية أم أنها حملت سمات خاصة بها ؟ وإن كان التفاعل الثقافي الذي سمح بدخول بعض سمات "ما بعد الحداثة" إلى نتاجهم قد برز في عدد من نصوصهم فما هي تلك السمات، وما هي تجلياتها في تلك النصوص ؟

إن الحديث عن قيم ما بعد الحداثة الغربية، وعن النص ما بعد الحداثي، لا يعني أن النصوص موضوع القراءة تمثل حركة نسخ آلية لما وصل إليه الفن في المجتمعات الغربية، بقدر ما يعني وجود امتداد معرفي، وتنوع ثقافي سمح بظهور ما سمي بـ "الثقافات المهمشة" التي حاولت التعبير عن نفسها. ومن هنا كشفت قراءة عدد من المجموعات الشعرية لشعراء من الخليج العربي عن غياب الصوت الإنساني الجمعي، وتراجعه إلى خلفية المشهد الشعري، مع تراجع دور المثقف الفاعل والإيمان بقدرة الإنسان على التغيير. ومن هنا كان "الموت" هو الثيمة الكبرى التي لم تخل منها أية مجموعة في مدونة القراءة .وذلك بوصفه حقيقة الوجود الكبرى التي تواجهها الكينونة الفردية، وحين يتعاظم الوعي بحتمية

المصير تنكفيء الذات على نفسها لتعيش عزلتها الوجودية، ويختفي الإنساني والحميمي، وينعدم التواصل على المستويين الجمعي والفردي ومن ثم يبرز اليومي والهامشي في الكثير من تلك النصوص وتنزل اللغة الشعرية إلى شكل بسيط من التعبير. كما يبرز التماهي مع الجماد والحيوان والحديث بصوتهما في بعض الأحيان. وإذ يتشيأ الإنسان يتأنسن الجماد والحيوان، وتهيمن حاستا الرؤية والسمع من حيث هما الوسيلتان الأساسيتان لملاحظة الأشياء المحيطة الأمر الذي يعزز صور الوحشة والعزلة التي تراجعت بدور الإنسان ودور المثقف إلى الهامش في عصر العولمة والهيمنة المتزايدة للتكنولوجيا ووسائل الاتصال الحديثة، وهو ما يمكن أن يؤسس لجمالية جديدة تقوم على الاختلاف ونقض السائد، جمالية تنبع من التركيز على الفردي لا الجمعي من خلال المبدع الذي يؤسس لرؤية جديدة للعالم مبنية على خبرته الجمالية الخاصة.

A Summary

Many researchers ask questions about the relationship between the modernity of the Arabic poem with Western modernity, and what changes happened to it in the post-modern direction. It is the question that can emerge upon reading the poetry production of a number young poets coming from the Persian Gulf. So, were the poetic experiences for a number of young poets coming from the Gulf just a response to external effects, or did they bear special traits by it? If it was cultural interaction that allowed the entering of some "post-modernist" traits to their production and which appeared in several of their texts, so what these traits are and what are their manifestations in these texts? A reading of several poetry collections of poets from the Persian Gulf has exposed the absence of the collective human voice and its retreat to the background of the poetic scene, all with the retreat of the role of the active intellectual and the faith in the human ability to change. And from here "death" has been the major theme that no group lacked in the reading report. This is by describing it as the major truth of existence that the singular being faces. Furthermore, when in the conscious glorifies with the inevitability of fate, the being folds upon itself to live its existential isolation. Thus the intimate and the human disappears, and the communication on the group and on the individual level fades away. Then, the marginal and the daily appears in many of these texts and the poetic language descends to a simple form of expression. Furthermore, sometimes identification with the inanimate and the animal appears in their voices. The human is objectified and the animal and the inanimate are humanized on the one

hand, and the senses of hearing and seeing dominate on the other hand as they are the main two ways to notice surrounding things. Such a matter intensifies the image of loneliness and isolation that retreated by the role of the human and the role of the intellectual to the margin in the age of globalization and increasing technological domination and of modern communication methods. This is what can establish a new aesthetic that is founded is based on difference and countering the common. It's an aesthetic that flows from the focus on the individual, not the group, through the creative that establishes a new vision of the world which is built on its proper aesthetic experience.

مُقَدِّمَة

لقد مرت القصيدة العربية الحديثة بعدد من التحولات التي مارس فيها الشعراء إبداعهم بدءا من خلخلة نظام البيت التقليدي واستبداله بالسطر الشعري، إلى اعتماد الانزياح وتوظيف الرموز وإعادة النظر في التراث، وصولا إلى استمرار التجريب عبر التخلي عن الوزن واستبداله بمفاهيم الإيقاع، وتداخل الأجناس الأدبية وغير الأدبية تحت مسميات متعددة كقصيدة النثر أو النص أو الكتابة، بحيث أضحت القصيدة معرضا لتقنيات مختلفة تفتح أبوابا متعددة للتلقي ومداخل متنوعة للقراءة. وفي ذلك كله يمكن أن تتفاعل القصيدة مع محيطها الثقافي والتاريخي والاجتماعي، كما يمكنها أن تحاور التراث الأدبي والكتابي عموما، وتنفتح على نماذج كتابية، أو تتفاعل مع اتجاهات فلسفية وأحداث تاريخية. وقد تجلت هذه التأثيرات، بصورة أوضح، على مستوى الإنجاز، أي من خلال العناصر الفردية المميزة لكل شاعر على حدة إضافة إلى أنها تمثل معرضا لتجارب فنية متعددة، أو أنها تتخذ، بتعبير محمد بنيس، وضع "المختبر"[1]. وقد رافق ذلك كله مساءلات متنوعة لمفهوم القصيدة والكتابة، صاحبها جدل طويل حول مفهوم الحداثة وصلة النص بالحاضر والماضي وعلاقته بالواقع، جدل اشترك فيه الشعراء والنقاد على حد سواء وفتح الباب لمزيد من التجريب في كتابة النص الشعري، وجعله مفتوحا على إمكانات لا حدود لها على مستويي الكتابة والتلقي.

---

(١) انظر، حميد الشابي، الكائن والممكن في قراءة الشعر العربي المعاصر، (مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠١٣م)، ص١٧.

تصعب قراءة التجارب الشعرية المعاصرة بمعزل عن الجدل الذي أثير حول مفهوم "الحداثة" الذي كان له دوره الواضح في ظهور سمات معينة في النص الشعري، وآليات متعددة في كتابته. هذا الجدل الذي ظل مستمرا في إطار تنامي التغيرات التي شهدتها وتشهدها القصيدة العربية المعاصرة، وفي إطار التغيرات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تعيشها المجتمعات العربية في ظل العولمة وانفتاح الثقافات ووسائل الاتصال الحديثة، الأمر الذي يمنح مشروعية للسؤال الذي يطرحه عدد من الباحثين حول علاقة حداثة القصيدة العربية بالحداثة الغربية وما طرأ عليها من تحولات باتجاه ما بعد الحداثة. وهو السؤال الذي يمكن أن يحضر عند قراءة النتاج الشعري لعدد من الشعراء الشباب في الخليج العربي الذين تضمن شعرهم (في إصدار أول أو ثان) سمات فنية وموضوعية متقاربة على الرغم من فرادة التجربة الشعرية لكل منهم، فهل كانت التجارب الشعرية لعدد من الشعراء الشباب في الخليج مجرد استجابة للمؤثرات الخارجية أم أنها حملت تضمنت سمات خاصة بها؟ وإن كان التفاعل الثقافي الذي سمح بدخول بعض سمات "ما بعد الحداثة" إلى نتاجهم قد برز في عدد من نصوصهم فما هي تلك السمات، وما هي تجلياتها في تلك النصوص؟

من الحداثة إلى ما بعد الحداثة (محدّدات أولية) :

لقد نشأت الحداثة الغربية في ظل تغيرات سياسية واجتماعية وثقافية واقتصادية غلب عليها هيمنة التكنولوجيا وإعطاء العقل مركزية عليا تسمح له بالسيطرة على الطبيعة والموجودات المحيطة. وقد ربط هايدغر ظهور الحداثة في المجتمعات الغربية بعدد من الأمور منها انحسار العوالم والفلسفات المثالية لصالح مركزية الفرد وذاتيته، ومن ثم دخول الإنسان الحداثي في عهد تحكم "الثقافة"

التي تأسست كقيمة تمكن الإنسان من السيطرة على الأرض والموجودات حوله. ونتج عن ذلك احتفاء بالعقل والارتقاء بالبحث العلمي إلى مقام التنظير للواقع، وتدشين عهد الاستطيقا باعتبارها مبحثا فلسفيا يُعنى بدراسة الجمال الفني[١]. وبذلك أدت هذه العوامل إلى ظهور نماذج أساسية قامت عليها الحداثة الغربية مثل مفهوم التقدم باعتباره خطا تصاعديا للمجتمع البشري، العقلانية النقدية، العلمانية، والركون إلى نمو العلم وقوى الإنتاج، وبروز الإنسان كقيمة عليا[٢].

غير أن ذلك لا يعني تطابق الأيديولوجيا الخاصة بالحداثة في كل الحالات، فقد تتواجد أشكال شديدة التباين وربما التناقض، وكما تفصح الشخصية الفردية عن ذاتها في لحظات اتخاذ القرار في الحياة كذلك تفعل في الأدب، وبذلك تحمل الحداثة تناقضاتها الذاتية، فعندما يضيع الفارق بين الاحتمالية المادية والمعنوية، على حد تعبير بيتر بروكر، وعندما يتطابق باطن الإنسان مع الذاتية المعنوية، فإن الشخصية الإنسانية تتعرض للتفكك لا محالة. وبموازاة تفكك الشخصية، ثمة تفكك يصيب العالم الخارجي، إذ يركز التطابق بين الشخصية الإنسانية المعنوية والمادية على افتراض أن العالم الموضوعي غير قابل للتغيير في جوهره[٣]. وهذا أمر من الصعوبة بمكان في ظل التغير السريع الذي يعيشه العالم، الأمر الذي يزيد من الهوة بين الفرد والعالم الخارجي.

---

(١) انظر، محمد الشيكر، هايدغر وسؤال الحداثة، (الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٦م)، ص١٣٨، ١٣٩.

(٢) انظر، طيب تيزيني، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، الإطار النظري المفاهيمي – إشكالية ونقد، ضمن كتاب "الحداثة وما بعد الحداثة"، تحرير ومراجعة، صالح أبو أصبع وآخرون، (جامعة فيلادلفيا، الأردن، ط٢، ٢٠٠٠م)، ص٣٨.

(٣) انظر، بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة عبدالوهاب علوب، مراجعة جابر عصفور، (المجمع الثقافي، الإمارات، ط١، ١٩٩٥م)، ص٧٤، ٧٥.

أن تكون حديثا، وفق بيرمان، يعني أن تعيش حياة مفعمة بالمفارقات والتناقض، وأن تخضع لهيمنة التنظيمات البيروقراطية الهائلة التي تستطيع أن تتحكم بسائر التجمعات والقيم والحيوات وأن تدمرها في أكثر الأحيان، دون أن يقف أمامك عائق في مواجهة تلك القوى، ومحاربتها لتحويلها إلى عالم يخصك أنت. وأن تكون تواقا للخلق والتمسك بشيء حقيقي حتى في اللحظة التي ترى فيها أن الأشياء تتبدد وتتلاشى[١]. هكذا تصير العلاقة بين الإنسان والكون علاقة خلق وابتكار دائمين يرافقها محاولة للهيمنة على الكون والطبيعة وتسخير الموجودات لخدمة الإنسان الذي صار مركزا لها.

وفي اللحظة التي وعدت فيها الحداثة الإنسان بتحقيق طموحه في السيطرة على ما حوله تحول العلم إلى مأساة حين فشل في تحقيق هذا الطموح، وصار الإنسان وحيدا في ظل هيمنة التكنولوجيا وانفتاح الفضاء المعرفي بلا نهاية. لقد نشأت الحداثة الغربية وتبلورت ضمن شرط تاريخي تمثل بتصاعد التفاوت الطبقي والتهميش السياسي والسوسيوثقافي، لكنها تحولت شيئا فشيئا إلى أداة قامعة لضحايا التفاوت والتهميش، وأخرجتهم بدرجات مختلفة من دائرتها وألحقتهم في دائرة اللاعقلانية واللاتقدم واللاعلم، فتحولت بذلك إلى موضع اتهام وإدانة. وبقدر ما تعاظمت إمكانات التقدم الصناعي والتكنولوجي، تحولت العلاقة بين الإنسان والإنسان إلى علاقة مباشرة مع الطبيعة المصطنعة، بعيدا عن "الآخر"، ومن ثم فإن جدلية الذات والموضوع اختزلت إلى ثنائية بين موضوع وموضوع ليعلن نعي الإنساني والحميمي، وليكون تجاوز الحداثة أو امتدادها في سياقات

---

(١) محمد عبيد الله، تجربة الحداثة من الوعود إلى البدائل، ضمن كتاب "الحداثة وما بعد الحداثة"، ص٤٦.

مغايرة[١]. أي إلى ما عرف بـ "ما بعد الحداثة".

هذه الصورة الإجمالية للحداثة هي التي انكسرت بفعل هجوم الذين وضعوا الحداثة في أزمة، فلم تعد شروط التنمية الاقتصادية والحرية السياسية والسعادة الفردية تبدو متماثلة ومستقلة فيما بينها، وتفككت الإستراتيجيات الاقتصادية، وتفكك بناء نمط من المجتمع والثقافة والشخصية بسرعة كبيرة. وهذا هو ما وسم ما بعد الحداثة، فإذا كانت الحداثة قد ربطت ما بين التقدم والثقافة، معارضة ثقافة ومجتمعات تقليدية بثقافة ومجتمعات حديثة، فإن ما بعد الحداثة تفصل ما كان مرتبطا. وهو ما لخصه "جياني فاتيمو" في حدوث تحولين أساسيين: نهاية الهيمنة الأوروبية على مجموع العالم، وتطور الوسائل السمعية البصرية التي أعطت الكلمة للثقافة المحلية أو ثقافة الأقليات[٢]. الأمر الذي يقود بالضرورة إلى تعددية ثقافية، وإلى تحلل الذات الفردية.

هكذا ظهرت اتجاهات ما بعد الحداثة ردّ فعل تجاه الأنماط السائدة في الحداثة، بعد أن أخفق مشروعها وأُسيء استخدام العقلانية، وظهر إسراف شديد في الممارسة الفردية على حساب المصالح المجتمعية، وبدا واضحا مدى عجز الإنسان عن السيطرة على التقدم المتسارع في التكنولوجيا، ومن ثمَّ على التحكم في الأشياء المحيطة به. وكما يذكر آلان تورين فإنه في مجتمع ما بعد الحداثة ينتقل المرور من مجتمع للإنتاج مؤسس على العقلانية والإيمان بالتقدم، إلى مجتمع للاستهلاك يشارك الفرد في اشتغاله، ليس فقط بعمله وفكره، بل بالرغبات

---

(١) انظر، طيب تيزيني، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، ص٣٣، ٣٤.

(٢) انظر، آلان تورين، نقد الحداثة، ترجمة عبدالسلام الطويل، مراجعة، محمد سبيلا، (الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٠م)، ص١٩١.

والحاجات التي توجه استهلاكه، وهو الأمر الذي يعمل على زرع الاضطراب في علاقة الإنسان بالمجتمع، كل شيء يتشذر من الشخصية الفردية إلى الحياة الاجتماعية[١]. وهكذا فإن الميول الكبرى للعصر الحديث المتمثلة في انتصار أداتية صارت فعلا إستراتيجيا، والانطواء على الحياة الخاصة، والعولمة الإيكولوجية للمشكلات المطروحة من طرف التكنولوجيا، كلها تشكل حقلا ما بعد اجتماعي تنفصل فيه العلاقات الاجتماعية الخالصة، الموجهة نحو فاعلين اجتماعيين آخرين، والعلاقات مع الذات والطبيعة. بذلك تتحلل العلاقات الاجتماعية، ويفسح المجال للثقافات المهمشة التي تسعى إلى التعبير عن نفسها بالضرورة وبالقوة إن لزم الأمر، الأمر الذي يوجد تعددية ثقافية يدعمه رفض ما بعد الحداثة للفصل بين الثقافة الراقية وثقافة الجماهير. إن الفكر ما بعد الحديث لا يقبل أبدا وضع الإنسان إزاء العالم، يراه ويعيد إنتاجه في صور، ذلك لأنه -كما يرى آلان تورين- يضع الإنسان في العالم دون مسافة[٢].

يشير مصطلح "ما بعد الحداثة" إذن إلى أسلوب أو طريقة التفكير التي انبثقت من وضع التحديث، وقد اختلف مفكرو ما بعد الحداثة حول استمرارية الحداثة أو هدمها تماما، فهناك من يرى أن حركة ما بعد الحداثة تنتهج نهجا ينفي الحداثة ويعلن رفضه لكل أسسها ومبادئها، ويرى آخرون أن ما بعد الحداثة نوع خاص من التأزم داخل حركة الحداثة إذ إن حجم الاستمرار أكثر بكثير من حجم الاختلاف بينهما[٣]. وينطلق الفريق الأول من فكرة أن ما بعد الحداثة تقوم على هدم مبادئ الحداثة كالواحدية والنقاء والشعور بامتلاك اليقين وإحكام القيمة

---

(١) انظر، آلان تورين، نقد الحداثة، ص١٩٨.

(٢) نفسه، ص١٩٤، ١٩٦.

(٣) انظر، بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، (دار المسيرة، عمان، الأردن، ط١)، ص٢٥.

والسلطة الأبوية بكل صورها، ومن ثم الرقص الكلي والتبني النسبي واليومي مقابل الحتمي والتاريخي، وهدم التمايزات بين الاجتماعي والثقافي، وتهشيم الحدود الفاصلة بين الحقول المعرفية[١]. في حين يرى الفريق الثاني أن لحظة ما بعد الحداثة هي لحظة تنتمي إلى مشروع الحداثة ذاته، إلا أنها لحظة تأزيم لقيم الحداثة واشتباه في ميثولوجياتها. إن لحظة ما بعد الحداثة تضع القيم والمثل موضع ارتياب ونسبية، وتخلع عن الذات تمركزها الأنثروبولوجي، وتحد من غلواء العقل لتعود به إلى حجمه الطبيعي، أي بوصفه إرادة معرفة من بين إرادات أخرى. هي لحظة تشذير العالم، وانهيار الموثوق والخطابات الكبرى[٢]. ولكلا الرأيين ما يبرره، لكن النظر في ما آلت إليه ما بعد الحداثة، وفي ما حملته من سمات يرجح أنها كانت ثورة على الحداثة ونقضا للعديد من مفاهيمها.

في مجتمع ما بعد الحداثة وفكره انحلت الثنائيات التقليدية بين الشعبي/ النخبوي، والذات/ الموضوع، كما انحلت الجدران التي تعزل بين الحقول المعرفية في ظل هيمنة الوسائل السمعية البصرية، ورفضت الأنساق الفكرية الكلية، وفكرة التقدم الذي تسيطر الأنساق على توجيهه، صار الوعي بلا مركز وأعلنت نهاية سلطة العقل ومركزية الإنسان، كما أعلنت نهاية التاريخ ونفيت الحقيقة المطلقة على اعتبار أنها من المفاهيم السلطوية التي توظف دائما لخدمة فئة بعينها، وكما يقول بودريار "لم يعد بوسع الفرد أن يضع حدودا لكيانه، ولم بعد بوسعه أن يلعب دوره، إنه الآن صفحة نقية ومعبر لكل شبكات التأثير"[٣]. وبذلك يصير

---

(١) بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، ص٢٦.

(٢) انظر، محمد الشيكر، هايدغر وسؤال الحداثة، ص٢٣.

(٣) حول سمات ما بعد الحداثة، انظر، بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، ص٢٨، ٢٩، ٣١، فخري صالح، الأسس النظرية لما بعد الحداثة، ضمن كتاب "الحداثة وما بعد الحداثة"، ص٧٤، ٧٥، طيب تيزيني، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، ص٣٧، ٤٠.

الإنسان شيئا ضمن الموجودات الأخرى وهو ما يفسر النزعة الفوضوية والعدمية وحالة القلق والاغتراب التي وصف بها مجتمع ما بعد الحداثة، كما يمكنه أن يفسر انحسار دور المثقف الفاعل وغياب التفاعل الإنساني الحميمي.

تطرح المفاهيم السابقة لما بعد الحداثة سؤالا جوهريا يرتبط بتصورها للفن ومفهومه، وذلك في إطار مساءلتها لكل مفاهيم الحداثة. لقد ذكر هايدغر أن الحداثة لم تمنح الشعر منزلته الحقيقية، صحيح أن المحدثين اعتبروا الشعر فنا رفيعا، لكنهم لم يدركوا حقيقة الشعر والفن، فمنتهى إدراكهم إقرارهم بأنه فعالية إبداعية خالصة، تنتج من خلالها ذات الشاعر قيما جميلة عبر إيقاعات اللغة وانزياحاتها، وعوالمها الاستعارية. وهذا الحد إذ يربط فن الشعر بالذات، فهو يعتبره بوح الشاعر وكلامه الذاتي، في حين أن الفنان ليس ذاتا تبدع أو تخلق "كائنات جميلة"، إنما الفنان الحقيقي "يدع" الكائنات تأخذ محلها من الكينونة، فهو "يحفظها" و"يشملها" بالرعاية. هو حافظها وليس مبدعها. إن الشعر -كما يقول هايدغر- "يخترق كل فن من الفنون، وكل فعالية تنكشف من خلالها ماهية الوجود في الجمال"[1]. ويتضح من خلال هذا الوصف المتعالي للشعر كيف ينهي هايدغر سلطة الإنسان على الطبيعة كما ينهي مركزيته وتعاليه على الموجودات الأخرى. غير أن فهم هايدغر للشعر سيأخذ منحى أكثر تطرفا وتشعبا عند مفكري ما بعد الحداثة وفنانيها، فإزالة الحدود بين الإنسان والطبيعة، ومساواة الإنسان بالموجودات الأخرى ستتيح المجال لتحقيق أحد أهداف ما بعد الحداثة وهو مزج الفن بالحياة، ومزج الإشارات والأساليب المختلفة في الفن والأدب والعمارة، لتنتفي الحدود وتجتمع المتناقضات، ولتصل -كما يرى إيهاب حسن-

---

(1) انظر، محمد الشيكر، هايدغر وسؤال الحداثة، ص١٠٤، ١٠٥.

إلى اللاتوجه، الالتباس، الانقطاع، الخروج على المألوف، التعددية، العشوائية، التمرد، التهديم، التفكيك، اللامركزية، التقطع والانحلال[١]. وهو ما سيقود إلى انهدام الحدود والفواصل بين أشكال الإبداع وبالضرورة إلى انمحاء الفواصل بين الشعر والنثر. وقد لخص د. بدر الدين مصطفى سمات الفنّ ما بعد الحداثي في:

١. إزالة الحدود بين الثقافة النخبوية والجماهيرية، فالفن متاح للجميع.
٢. تسليع الفن، حيث يتنامى التوجه إلى إبراز الفن المشتمل على إنتاج تافه، وحيث أصبح الأدب فرعا من صناعة وسائل الترفيه.
٣. الارتباط بالتكنولوجيا التي أضفت على بعض الفنون عوامل إبهار لا حدود لها، دون وجود موضوع فني حقيقي.
٤. التشظي، حيث لم تعد الأعمال الفنية خارج قانون الزمن، وتشظت الممارسات والأحكام الجمالية إلى نوع من القصاصات الجنونية التي لا رابط بينها. وانعكس ذلك في الأدب فسقطت الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية والفنية، وهو ما أطلق عليه "الكتابة عبر النوعية"[٢].

ويمكن ملاحظة هذه السمات وغيرها في عمل عدد من مفكري ما بعد الحداثة مثل فوكو وليوتار ودريدا وبورديه، حيث كثر الحديث عن تشظية المعنى، والتباسه وانتفاء القدرة على الإمساك به، وهيمنة النسبية بحيث يكتفي القارئ بالوصف دون القطع بالوصول إلى معنى نهائي وحاسم، وبذلك يصل النص وقارئه إلى نوع من العدمية وفقد اليقين.

---

(١) انظر، فخري صالح، الأسس النظرية لما بعد الحداثة، ص٧٧.
(٢) انظر، بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، ص٧٧-٨١.

إذا كان هذا هو مآل الفن في المجتمع الغربي، فهل يمكن الحديث عن ما بعد الحداثة في المجتمع العربي، وهل يمكن أن نجد في الشعر العربي المعاصر ما يمكن أن نطلق عليه سمات ما بعد حداثية؟ لقد دخلت مرحلة ما بعد الحداثة إلى الفكر العربي في ظل تعاظم مضطرد في إشكاليات المجتمع العربي الذي يكاد يكون بمثابة حطام مفتوح، وفي ظل ما يحدث غربيا في إطار المشكلات القائمة، فـ"نهاية التاريخ" لفوكوياما، و"صدام الحضارات" لهنتنغتون يتقاطعان مع ما بعد الحداثة ليفضيا إلى إقصاء التاريخ العربي والهوية العربية، والبحث عن بدائل جديدة عربية في سياق ما أنتج في التاريخ العربي[1]. وهو ما ساندته مفاهيم ما بعد الحداثة التي سمحت بظهور الثقافات المهمشة للتعبير عن نفسها وعن إرادتها. لقد دخلت المجتمعات العربية عصر التحديث لكن النمو الاقتصادي والتقدم العلمي لم يفضيا إلى الحرية السياسية والسعادة الفردية، كما لو كان كل عنصر من العناصر المجتمعية يشق طريقا خاصا به منفصلا عن الآخر.

لم يكن المجتمع الخليجي بمعزل عن هذه الإشكاليات، فقد عاش التحديث مع الطفرة النفطية، وسيادة العولمة، والتسارع المضطرد في التكنولوجيا ووسائل الاتصال الحديثة، وهيمنة النمط الاستهلاكي القادر على هضم كل ما يرد إليه من وسائل التكنولوجيا الحديثة، بشكل يمكن معه القول إن الفرد قد بات معرضا لتلقي ما يصل إليه قبل أن يصل إلى استيعابه. الأمر الذي أدى إلى خلخلة في العلاقات الاجتماعية، وإلى حدوث فجوة معرفية وثقافية بين الأجيال. لقد أحدث هذا التغير السريع نوعا من الغربة عند جيلين: الآباء نتيجة حرصهم على التقاليد ودفاعهم عنها، وعدم تقبلهم لعدد من مظاهر الحياة الجديدة، والأبناء

---

(١) انظر، طيب تيزيني، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، ص٤١، ٤٢.

نتيجة إحساسهم بالتناقض بين الحياة السياسية والاجتماعية التي يعيشونها وبين العوالم الجديدة التي انفتحوا عليها، الأمر الذي وصل ببعضهم إلى حد إنكار واقعه ورفضه. وقد كان الشعر -تحديدا- أحد الأشكال التي كشفت مدى التعارض والهوة التي يعيشها جيل العولمة والتكنولوجيا، الجيل الشاب الذي انفتح بقوة على العالم، مما جعله يقف حائرا ومتسائلا عما يجري حوله. ومن ثم كانت كتابته معرضا لذلك القلق وتلك التساؤلات[١].

هنا، يمكن ملاحظة أن عددا غير قليل من الشعراء الشباب قد اختاروا أشكالا كتابية لا تتفق مع المألوف، بل يمكن القول إنهم اختاروا الأشكال الأكثر إثارة للجدل، فانحاز عدد منهم صوب قصيدة النثر وكتب آخرون تحت مسمى "نص". ويمكن القول إن هذا الاختيار فني وجودي في الوقت نفسه، إذ تتحقق فيه الفردية التي تبحث عن خطابها الخاص الذي يتمرد على الأشكال الفنية المألوفة، وبه أيضا يختفي الرجوع إلى مركز واحد يمكن اعتباره النموذج أو الشكل الأسمى. لقد اعتبرت قصيدة النثر منذ نشأتها شكلا كتابيا إشكاليا، وذلك لتمردها على قواعد الجنس الأدبي وخروجها على مفاهيم الشعر والنثر معا. هي قصيدة المتناقضات التي جمعت بين جنسين متنافرين في مفهومهما، وبذلك لم تكن ثورة عروضية بقدر ما كانت إعادة نظر جوهرية في مفهوم الشعر ومفهوم الكتابة، بشكل يمكن معه القول إنها كانت انقطاعا عن الذاكرة الشعرية التي وضعت محددات للنص الشعري كان للوزن فيها مكانة لا يستهان بها. وقد أكدت سوزان برنار على سمة التناقض التي تتميز بها قصيدة النثر، وأنها شيء قائم في

---

[١] تجدر الإشارة إلى أن المدونة التي ستعتمد عليها الورقة هي في أغلبها إصدارات أولى ثانية لشعراء شباب من الخليج العربي، ونشرت بعد عام ٢٠١٠م.

جوهر القصيدة وليس في شكلها فقط. هي مبنية على وحدة المتناقضات، الحرية والصرامة، الفوضى التدميرية والفن البناء[١]. وهي بذلك تمحو الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، وكأنها الشكل الذي يستجيب لمفاهيم ما بعد الحداثة التي رفضت الفصل بين الأنواع الأدبية، كما رفضت الفصل بين الأدبي وغير الأدبي، وإقامة الحدود الفاصلة بين الفن والحياة. ومن هنا كانت خارج التعريف والتحديد، كما كانت الشكل الذي تحرر من كل القيود، وفي فترات مختلفة أمكن ملاحظة تقليص العناصر الشكلية وإسقاط علامات الترقيم، وإلغاء العروض. لقد قامت قصيدة النثر بتغيير راديكالي شمل النص بأكمله، وعلى حد تعبير ريفاتير، "إنها جنس تام ولد من مبدأ الإقصاء"[٢].

في الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين انفجرت قصيدة النثر –على حد تعبير محمد العباس– وظهرت مجموعة من الشعراء الشباب الذين أعلنوا تمردهم وقطيعتهم مع كل مركزية، وسواء كان ذلك بفعل الاستجابة لقوانين العولمة، أو ظهور صوت الفئات المهمشة الذي تعالى مع أدب ما بعد الحداثة، أو بفعل الهوة التي أخذوا يشعرون بها والتي فصلتهم عما حولهم، فإن كتابتهم عبرت عن تعارض مع مجتمعاتهم، وعن تشبث بالفردي في إزاء ما هو جمعي[٣].

---

(١) Tzvetan Todorov, Poetry without verse: The prose poem in France – Theory and practice, Edited by: Mary Ann Caws and Hermine Riffatere, Columbia .university press, New York, 1983, p.62

(٢) Hermine Rifafftere, Reading constants: The practice of the prose poem –The prose poem in France , Edited by: Mary Ann Caws and Hermine Riffatere, Columbia university press, New York, 1983, p.99

(٣) انظر، محمد العباس، شعرية الحدث النثري، (الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م)، ص٧٥.

لم يخرج عدد من الشعراء الشباب في الخليج عن هذا الإطار حيث يمكن أن نرى في إنتاجهم الأول سمات من الاغتراب عن مجتمعهم، فتبدو نصوصهم وكأنها خارج الزمان والمكان، ينطوون فيها على ذواتهم وقد تخلصوا فيها من دور المثقف المسؤول القادر على التغيير، اختفت مركزية الإنسان وتعاليه، لتصير الذات وحيدة في مواجهة الآخر، وموجودا ضمن الموجودات الأخرى، لا قدرة لها على التغيير، ولا مصير لها غير العدمية والإحساس بالفراغ واللاجدوى. وبرزت في إنتاجهم ملامح مشتركة يمكنها أن تلتقي مع سمات النص ما بعد الحداثي الذي وسمه بعض الدارسين بالسلبية وافتقاد روح نقد الأوضاع والسياسات الراهنة في عصر نجح في زرع الاضطراب في علاقة الإنسان بالمجتمع، وتلتقي مع رؤية بعض فلاسفة ما بعد الحداثة عن دور المثقف في أن يكون ممثلا في المجال العام لأناس لا يجدون من يعبر عنهم[1]، ويمكن إيجاز بعض هذه السمات فيما يلي :

١- شعرية الموت:

الموت قضية الإنسان الكبرى التي شغل بها منذ بداية الخليقة، كان عليه أن يواجه فناءه وغموض ما بعد الحياة. منذ جلجامش إلى يومنا هذا كان البشر يقفون متسائلين أمام ماهيته، باحثين عن سر الحياة وسر الخلود، وفي كل مرة كان الإنسان يقف أمام حقيقته المطلقة وحتمية فناء البشر. ورغم كلية الموت إلا أنه في النهاية فردي خاص حيث يواجه الإنسان وحده موته الخاص، وحيث يدرك طبيعته المتناقضة التي تجمع بين اليقين وعدم اليقين، يعرف أنه سيموت لكنه لا يعرف كيف ومتى. وكما يقول فولتير "الجنس البشري هو الجنس الوحيد

---

[1] انظر : محمد العباس، شعرية الحدث النثري، ص٨٨، ٨٩.

الذي يعرف أنه سيموت، وهو يعرف ذلك من خلال التجربة"[١]. ورغم كراهية موضوع الموت إلا أنه كان موضوعا لكثير من الفلاسفة والأدباء والفنانين كما كان محورا لكثير من أساطير الأمم على اختلافها. ومن ثم تباينت المواقف في التعامل معه ما بين إقصائه والإيمان بالحياة دون التفكير فيه، وبين قبوله والاستعداد له أو البحث عن حياة أخرى في عالم بديل مثالي، أو الإيمان بفكرة العود الأبدي وتجدد الحياة كما تتجدد دورة الطبيعة، أو القول بفناء الجسد وحده وخلود الروح أو القول بالحلول والتناسخ والعودة في صورة أخرى وغير ذلك.

ولعل العلامة الفارقة لما بعد الحداثة هي التنصيص على موت الإنسان، بحيث لم يعد منظورا إليه كقيمة عليا في الوجود، وكمثال في كينونته ومعاشه، فلقد فقد كل حضور ميتافيزيقي في العالم، وكل نفوذ أنثربولوجي على الأشياء. إنه لم يعد قوة فاعلة تحرك التاريخ، وقدرة تخلص العالم من الأدران والشرور، أو كوجيطو يدرك الحقيقة، أو يؤسس المعنى، ويخلع غائية على الأشياء. وبالتالي لم يبق أمامه سوى إدراك الموت كحقيقة عليا ماثلة أمامه، موته هو وموت ما يحيط به على حد سواء. وحين يدرك عجزه عن القضاء على واقعة الموت الجوهرية، لا يبقى أمامه سوى تقبلاً لواقع كما هو، وأن يأخذ على عاتقه مسؤولية حياته الفانية، ويتمثل للموت بوصفه أعلى إمكانات وجوده، ليراه كما ذكر هايدغر "أسلوب وجود أو كينونة"[٢].

كما يقول لاندسبيرج "إن الوعي بضرورة الموت لا يستيقظ إلا من خلال المشاركة" ولعل هذا ما يفعله عشرون كاتبا سعوديا اختاروا مواجهة الموت عبر

---

[١] أمل مبروك، فلسفة الموت، (السومر للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١١م)، ص٢٤.

[٢] انظر، محمد الشيكر، هايدغر وسؤال الحداثة، ص٢٧.

الحديث عنه انطلاقا من فكرة أن العقل يتذكر لعشرين دقيقة بعد الوفاة قبل أن يمضي إلى فنائه[1]. ولعلها ليست مصادفة أن يتكرر الرقم عشرون، عشرون كاتبا في مواجهة عشرين دقيقة. عشرون نصا كتبها مجموعة من الكتاب الذين اختار بعضهم الشكل السردي، وانحاز بعضهم إلى قصيدة النثر، في حين كتب آخرون تحت مسمى "نص" يخرج من الانتماء إلى اتجاه أدبي محدد. ولعل في ذلك محاولة لإعادة تعريف الأدب من حيث هو عمل فني يخرج عن دائرة التصنيف الأجناسي، ويعود به إلى دائرة الفن الأوسع والأشمل. وكما يتوحد الناس أمام الموت تتوحد أشكال الأدب، كما يتوحد عشرون كاتبا من أعمار مختلفة، يقفون كلهم أمام سؤال الموت، ولعل هذا ما يعطي العمل صبغة خاصة، فعلى المستوى الفني تقف الخبرة إلى جانب التجريب، ويرفد الأقدم الأحدث في خروج عما يسمى بالصراع بين الأجيال والتناقض بينها. وعلى المستوى الإنساني يتوحد البشر في مواجهة حقيقة وجودية هي "الموت".

الأشكال الأدبية تتوحد لتصبح "أدبا"، والأجيال تدخل في دائرة مسمى واحد هو "الإنسان" الذي يكتب "نصا" في مواجهة "الموت"، الإنسان الذي "يكتب" في مواجهة وجوده وفنائه، متسائلا عن الحياة، عن الكينونة، في فعل وجودي غير أجناسي وغير تصنيفي، لتصير الكتابة في حد ذاتها فعل وجود يهييء للإنسان مكانه في هذا الكون: "إننا نستحلي الكتابة لنخمن أمكنتنا في هذا الفضاء المروع، الكون"، فتتوحد المجموعة في كل/ واحد يحمل نصه/ كتابته ليحقق خلوده وحرية اختياراته: "إننا نكتب لنتوقع، ونكتب لنخمن، ونكتب

(١) أمل مبروك، فلسفة الموت، ص١١٧. وانظر أيضا ص٩٨، ٩٩.

لنختار، ونكتب لنتخلص من المرارة الجميلة"[١].

عند مراجعة النصوص يلاحظ أنها تكاد تشترك في ملامح عامة رغم فرديتها واختلاف وسائلها، فهي تبدأ من إحساس بأن الإنسان عالق في برزخ بين الحياة والفناء، وتتكرر كلمة "يعلق" بشتى صورها وتصريفاتها في مختلف النصوص. وفي مواجهة الفناء تحضر "الذاكرة" وتفاصيل اليومي بوصفهما الوسيلة الأمثل لمواجهة الموت الفردي. ومن ثم يعتمد أغلب النصوص على العودة إلى الذاكرة لاسيما ذاكرة الطفولة، واستحضار ملامح منها في محاولة لاستحضار حيوية الحياة (أحمد العلي عبر تفاصيل اليومي وكتبه وقراءاته وعالمه الافتراضي السري. عبدالله ثابت الذي يغيب الحديث المباشر عن الموت ويختار "الأقدم والأول"، في ذاكرة تمتد عبر جمل قصيرة أشبه بتوقيعات فرشاة على لوحة يعيد القارئ تجميعها. عبدالله السفر الذي يعتمد على تداع سريع في لقطات متلاحقة، وجمل قصيرة دون أدوات ربط على الأغلب، بحيث تغدو الحياة أشبه بـ"كرة" تتدحرج وتتطاير وتتقافز سريعا. عادل حوشان الذي يختار سردا يعتمد على التداعي في لغة كابوسية تغيب عنها مفردات الألفة، وتكثر فيها مفردات الهجوم والصراع والفراغات، والنقط التي لم تمتلئ كحياة الإنسان الذي يسير إلى العدم. سعيد الأحمد الذي يختار ذاكرة "أوائل الأشياء" في التقاطات أشبه بعدسة الكاميرا للحظات إنسانية مليئة بالمفارقة. يحيى امقاسم الذي يستعيد ذاكرة الطفولة ليدونها في تحدي الموت باعتبارها وسيلة وجوده وبرهانه. محمد الحرز الذي يختار لغة شعرية لذاكرة تخلصه من حتمية الموت، حيث اللغة سمة الحياة وبرهانها جنبا إلى جنب مع العقل، وإن كانا يفران ولا يبقى غير الصمت. ماجد الثبيتي الذي تمثل

---

(١) مجموعة من الكتاب، ٢٠ دقيقة، (طوى للنشر، لندن، ط١، ٢٠١٣م)، ص٥.

له الذاكرة الخيط الذي يمكنه من التشبث بالحياة... إلخ).

وفي مواجهة الموت تحمل النصوص شيئا من العدمية الذي يمثله إحساس حاد بصغر حجم الإنسان الذي يصير "لا شيء" (مثلا، أحمد العلي، سعيد الأحمد، نهلة محمد، ماجد العتيبي، محمد الحرز وعبدالله الناصر وآخرون). هذا الإحساس الذي تغذيه رؤية للامبالاة الآخرين بالإنسان بعد موته، حيث تواصل الحياة سيرها، وحيث يتحول الإنسان كما تقول نهلة محمد إلى صورة في محفظة أو كلمة تقال وتنسى (وهو ما يمكن ملاحظته مثلا عند أحمد العلي، سعيد الأحمد، ماجد العتيبي، محمد الحرز، عبدالله الناصر، عادل حوشان، وعبدالله العثمان). الأمر الذي يوصل إلى إحساس حاد بعبثية المقاومة ووهم الخلود، أو رؤية الموت وسيلة للخلاص كما هي عند صبا طاهر وهيا محمد وضيف فهد وضياء يوسف. أو عبر الرغبة في العودة أو الحصول على مزيد من الوقت لإكمال الأشياء المعلقة، أو فعل الأشياء التي لم يفعلوها، مع إحساس بالذنب تجاه بعض الانفعالات أو التصرفات (مثلا، نهلة محمد، يحيى امقاسم، منال العويبيل، عبدالله الناصر، هيا محمد).

لقد اختارت بعض النصوص رؤية أخرى؛ فصبا طاهر اختارت رؤية أسطورية تؤمن بوجود حياة أخرى على صورة مختلفة، كما تؤمن بفكرة العود الأبدي ومماثلة دورة الطبيعة، ومن ثم يصير الموت اختيارا لا انتظارا، في حين اختار عبدالرحمن الدرعان -إلى حد ما ماجد الثبيتي- القراءة الفلسفية التي تحاول التغلب على الموت بمحاولة تعريفه، وفي التسمية والتعريف إدراك لماهية الشيء ومن ثم التغلب على الخوف منه، لنصل إلى محاولة الانتصار عليه عبر التدوين والعقل عند يحيى امقاسم ومنصور العتيق وإلى حد ما محمد الحرز.

وكما تعلن الصفحة الأخيرة من الغلاف الخارجي، فإن عشرين كائنا اختاروا مواجهة رعب الموت (ليقل آت ذات يوم أننا حاولنا، بعشرين في عشرين دقيقة أن نخدش الموت في وجهه). هذا الخدش الذي تم بفعل الكتابة وعبر مقاومة الخوف بمواجهته كخطوة أولى، ومن ثم تخليد الذكرى بشكل يثير فزع العالم ويحرك الساكن والمسكوت عنه بدخول مناطق قد يخشى الكثيرون مجرد الحديث عنها، وفي الوقت نفسه يمكن للإنسان أن يحقق حريته على طريقة ميشيل دي مونتاني الذي يرى أن "من يتعلم الموت، ينسى العبودية"[(١)].

لقد شكل "الموت" موضوعة أساسية في إنتاج عدد آخر من الشعراء الشباب في الخليج العربي، واجهه كل منهم على طريقته، فكان الحقيقة الأولى التي وقفوا أمامها وعليهم أن يتعايشوا معها. ومن هنا تكثر النصوص التي تتحدث مباشرة عنه، وتكرر في الوقت نفسه ألفاظا تحيل إليه كالغياب والعدم والنهايات والسقوط والمقبرة ونحوها، بحيث تبدو النصوص مغلفة بالسوداوية وفقد اليقين في أي شيء عدا الموت، ويبدو الفرد منزوعا عما حوله في مواجهة مصيره، ليغمره الشعور بالعبثية واللاجدوى. وللموت حضور مهيمن في مجموعة صالح زمانان "عائد من أبيه"، فالنصوص مهداة إلى الأب الميت، وافتتاح المجموعة بنص "وصية الجد الميت": (اكتب وصيتك لمن تحب/ لا تتركه حائرا في ملذات غيابك النهائي/ فالموت يترصد المارة/ وشارع الحياة ليس بآمن/ .../ وكن منفتحا/ كن منفتحا في ترك العدم/ واعلم أن القبر/ ليس غرفة لتبديل الملابس/ لكنه أول الدرب/ في نزهتك الأبدية)[(٢)]. وكأن الذات تأنس إلى موتها حين تعيه، وتركز

---

(١) أمل مبروك، فلسفة الموت، ص٩١. وهو ما رآه هايدغر الذي اعتبر الموت أعلى درجات الحرية، انظر نفسه، ص٩٨.

(٢) صالح زمانان، عائد من أبيه، طوى للنشر، لندن، (مسكلياني للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٥م)،

إليه حين تواجهه على طريقة هايدغر، لتقوم المفارقة التي ينتهي بها النص بتأكيد اختيار الموت كحقيقة وجودية كبرى، وتقبله بالنظر إليه على أنه "نزهة أبدية".

إذا كان صالح زمانان يتقبل الحقيقة الوجودية للموت، فإن علي المخمري يربط بين الفن والموت، ليصير الفن وسيلة اكتشاف الوجود والنفاذ إلى أعماقه في لحظة مواجهة عدمية للحياة تتساوى فيها الأشياء (لا فرق بين الفرح والمأتم/ في عالم/ لا يفهم موسيقى الحياة/ ولا/ رقصة الموت)[1] لتأتي هذه اللغة القصيرة المتقطعة شاهدا على التناقض بين وعي الذات ووعي العالم، الذي يؤدي بها إلى الانسحاب صوب البديل/ الفن المحمل برؤيا الذعر والموت: (تنضج الأرض تحت أقدامنا/ بالذعر والخوف/ تومض السماء بجنازات مدلاة/ الشمس ضيقة/ عند عتبات الدور/ تفقس بيوض الشياطين/ تغمض الملائكة أعينها/ يجهش البحر بهدير مرعب/ في ذاكرة الزهر/ ينكسر التاريخ بإشارات حادة/ تتحسسينني كصخرة عاتية/ عرتها الريح/ أتحسسك كمنحوتة أثرية/ ترتجف ليلا في حديقة خريفية/ لا بأس يا حبيبتي../ التماثيل لا تخاف)[2]. ويلاحظ أن النص يقوم على جمل فعلية مضارعة تشي باستمرار الفعل وامتداده، كما أنه خلا من أدوات الربط وكأنه يقوم على عوالم منفصلة تقود كلها إلى رؤيا الرعب. الحقول الدلالية للنص كلها تقوم على السلب والمفارقات والانزياحات التي تؤكد الموت، والصوت الإنساني محاصر (صخرة وتمثال) إذ ينتفي الخوف بانتفاء الحياة

=ص٩، ١٠، وانظر أيضا: "الأيام الطويلة"، ص١١، "صهيل في العدم"، ص١٩، "انتصار العدم"، ص٥٨، "أغنيات اللحد الرائجة"، ص٦٦.

(١) علي المخمري، نفاث، (الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠١٣م)، ص١١.

(٢) نفسه، ص٧٠، ٧١.

نفسها. بل إن الحب نفسه قد يصير صورة أخرى للموت وللخوف[١].

حين يصير الموت هو الحقيقة الوجودية الأولى، فإن الذات تتساءل عن جدوى الأشياء. وكما يذهب ألبير كامي فإن الجانب المحدد من تجربة الموت هو الذي يعطي الإحساس باللامعقول ولا جدوى الحياة[٢].

هنا يبرز سؤال أساسي، هل تستحق الحياة أن نحياها؟ وهل ثمة مكان ننجو فيه من تلك النهاية الحتمية؟ ومع تكثف الأسئلة والوعي يفقد الإنسان الإحساس بالأمان، وهذا هو المحور الأساس الذي تقوم عليه مجموعة ماجد الثبيتي "القبر لم يعد آمنا"، إذ تشكل نصوص المجموعة مقاربة لفلسفة وجود تحاول الوصول إلى رؤية للحياة عبر نصوص تشي بالرعب والقلق وانتفاء قيمة الحياة في عالم يفتقد فيه سلوك الإنسان للمعنى والهدف.

هذا الإحساس بالقلق يتجسد في مجمل النصوص بدءا من عنوان المجموعة حتى نهايتها. فإذا كانت هناك فلسفات واعتقادات ترى في الموت خلاصا ووسيلة إلى حياة أخرى دون ألم، فإن العنوان يجسد حالة من القلق التي تفتقد الذات فيها إلى الإحساس بالأمان، حتى القبر لا أمان فيه ولا راحة، لاسيما مع ارتباط ذلك بعذاب القبر والوصول إلى الثواب والعقاب، وما يصاحب ذلك من الإحساس بالمجهول وعدم معرفة حقيقة ما يجري هناك. ومع شريط التسجيل الذي يتوسط صفحة الغلاف والذي يبرز في الشريط الأسود بلون واضح يبدو أقرب إلى شكل العينين. ويأتي الوعي بداية بالرؤية التي تظهر لاحقا في النصوص

---

(١) انظر، نفسه، "الطفل المرفه"، ص٢٦، "كهوف سادرة العتمة"، ص٨٥، "إفلاس"، ص١٠٢، وغيرها.

(٢) انظر، أمل مبروك، فلسفة الموت، ص١٠٩، ١١٠.

(في الحقيقة، عندما أغمض عيني، / أرى). من جهة أخرى هو وسيلة توثيق لأقوال المتكلم -كما هي الكتابة- وهو وسيلة سماع لما يرغب فيه الإنسان، وقد يكون ملاذا في حالة الإحساس بالوحدة. كما يمكن أن يحيل إلى عدد من التسجيلات الصوتية التي تتحدث عن الموت وعذاب القبر، الأمر الذي يعمق من حالتي الرعب والقلق.

لقد كانت النصوص هي رحلة الوعي ورحلة الحياة والوجود، ومن هنا كانت البداية مع اللحظات الأولى/ لحظة الولادة والتكون (النطفة) والوعي بالجبرية وعدم اختيار الإنسان وغياب السببية. لحظة النطفة/ لحظة الولادة كلتاهما رحلة والطريق مؤلمة، فهما خروج وانفصال موجع عن الرحم حيث يبدأ القلق وفقد الأمان. في هذه الرحلة تكون حياة الغابة أكثر قانونية ومنطقية وحرية، لكن التصور هنا ليس رومانسيا يحمل رغبة في الهروب إلى الطبيعة بقدر ما هو تصور وجودي يضع الإنسان أمام مسألة وعي وجوده، هذا الوعي الذي ينفتح على همجية البشر والحروب والدمار، الوعي بلحظة الاختيار، فكل إنسان يختار طريقه - بصورة ما (رسم نافذة داخل نافذة أخرى) أو اختيار الانتحار (ملاحظة شخصية/ افعلها يا رجل) (انقر فوق "موافق" لإنهاء هذا البؤس والعار والسأم والحياة التي تعيشها هكذا)[١]. بذلك يصير الموت حلا واختيارا وطريقا للحرية.

مما سبق يغلب على النصوص سوداوية الرؤية، فالفرد يعيش عزلته (ولكنه مع ذلك بمفرده، ومع هذا العالم لا أحد معه)، والحياة نظام خانق (بألف يد حول الرقبة) ويغلب عليها أن (حضور الموت لا يمكن أن يغيب في هذا الكون

---

(١) ماجد الثبيتي، القبر لم يعد آمنا، (طوى للنشر، لندن، ط١، ٢٠١٢م)، الصفحات: ٧، ٨، ١٣، ١٥، ١٦.

لحظة واحدة)، إلى درجة أن الموت يصرخ (لقد شبعت). ومن هنا تهيمن الحقول الدلالية المرتبطة بمفردات الموت المباشرة، والمفردات المرتبطة به: الغرق، النهايات، الانتحار، الحرب، الرصاص، السقوط، الانكسار، العدم، السأم، الضجر...إلخ. ويهيمن الإحساس بالعجز كما في نص (مثل رصاصة في الرأس): السفن التي غرقت، الشجرة التي تلد الظلال لن تموت مطمئنة، الإنسان ينجب ويعمل لكنه لن يموت مرتاحا مطمئنا، الفكرة تسقط وتنكسر، والسعادة زيف، والإعلان عن العيش بسعادة هو تلاعب في اللفظ يخفي الحقيقة. بالتالي فإن كل ممارسات الحياة هي مجرد وهم وخداع من الإنسان لنفسه، ولا يبقى غير اللجوء إلى الموت والاستسلام له (رأيته ميتا، أنا من هذه السلالة)، (جهنم تلائم هذا العالم الشيطاني - تلائمه تماما، أعماقها العدمية تمت خياطتها على مقياسه المشوه)، (إذا ما دخلت مساء إلى القبر/ لا تغلقي وراءك الباب) ليصير القبر ملاذا ومسكنا، ونار الجحيم للتدفئة، والأمر (مسألة وقت ويمكنك التعود على كل شيء (نص: "بفتح العين "على سبيل المثال)[1].

هذا الإحساس لا يعني مجرد بث اليأس والخضوع في نفوس الناس، بل هو مواجهة شجاعة وصريحة لحقائق الوجود. وتلتبس المواجهة بالسخرية المرة التي ترتبط بإدراك التحولات المصاحبة للحياة المعاصره حيث تهيمن الآلة والتكنولوجيا على حياة الإنسان، فيتحول إلى شيء أشبه بالرجل الآلي أو بالكمبيوتر، وتصير حياته بيانات وملفات قابلة للحذف، ويعيش الخوف أمام نسيان كلمة المرور وبالتالي البقاء خارج العالم، وفقدان كل شيء دون تعويض (خطأ في النظام). وحين تهيمن التكنولوجيا على الحياة تختفي العلاقات

---

(١) ماجد الثبيتي، القبر لم يعد آمنا، ص٣٥ – ٣٧، ٤٩، ٦٧.

الإنسانية، والأسرة تتسمر أمام شاشة التلفاز التي تشكل كلا منهم على طريقتها، في حين تسجل حياة الإنسان على طابعة. هكذا تنقلب المفاهيم وتبدأ النصوص محاولة لإعادة تأويل التراث وإعادة تأويل العلاقات والأفعال: سفينة نوح لم تعد وسيلة للنجاة، بل هي طريقة لمخاطبة الموت (في رواية أخرى: / يقال إنه لم ينج أحد من الطوفان)، ملائكة العذاب هي التي تحضر، و"لو" (تفتح للشيطان لحظة حرة) و (تجعله ملاكا من جديد وغير عابئ بالنهايات). تتحول الأمومة إلى غضب وإحساس بالعنف (العنف الأسري؟/ تجيب الأم الغاضبة: / الجنين هو من بدأ بذلك)، (بتلك الطريقة التي أنجبته بها، كيف للطفل أن يحترم أمه)، فيتكثف الإحساس الوجودي بالوعي المصاحب للأم، حيث الحياة (مشوشة مثل اللامعنى)، ومشوهة تترنح تحت وطأة السأم و (الكثير من الفزع عند اكتشاف الحقيقة، حقيقة أن هذه الحياة تنسل ما بين الأصابع دون انتباه بسرعة وبلا متعة للأسف) فتغدو البلاهة نعمة لأنها تحمينا من فهم الموت على وجه كامل" إذ يقود الوعي إلى الذعر، وإدراك أن نزول آدم جر الوحشية والحكم على الإنسان بالموت في دورة لا تنتهي لتكون المسافة بين الحفيد والجد الأول مليئة بالحجارة والأشواك (مرة أخرى، وينزل آدم وزوجه من الجنة، ونبدأ من جديد)[1]. وذلك في شكل يعيد إلى الذهن مفاهيم ما بعد الحداثة التي عاودت النظر في التراث بصورة تصل إلى تشويهه أحيانا كما سبقت الإشارة.

وإذا كانت الحياة مليئة باللامعنى فإنه يصعب للكتابة عنها أن تأخذ الشكل المألوف والمنطقي المتسلسل، من هنا قامت النصوص على صور مليئة بالمفارقة والغرابة والقبح ،كما قامت على تشكيل علاقات جديدة لا تعتمد المشابهة بقدر

---

(١) ماجد الثبيتي، القبر لم يعد آمنا، ص٣٨، ٣٩، ٤١، ٥٠، ٦٦.

ما تركن إلى المفارقة وإعادة تكوين العلاقات بما يتفق والوعي العدمي بالوجود مثل: شرشف متسخ بالحياة، والأولاد يحز رقابهم النمل المتوحش للعشاء الأخير، ثعبان يهذي في لحم الفراشة، زجاج الجثة لا ينكسر مرتين، النوم أو الأبدية مسلوخة الجلد، أسنان تأكل نفسها بشراهة، صوت الموسيقى عند اقتلاع العين...إلخ. كما قامت على محاولات تجريبية شكلية كتوظيف اللغة الإنجليزية، وشكل الكتابة الرقمية القائم على سطور متفرقة قصيرة جدا (retweet، النمل آكلة اللحوم). وبناء النص على مقاطع مرقمة يمثل كل منها لحظة أو مشهدا يتكامل في النهاية لتتضح الصورة وتكتمل الرؤية (رسم نافذة على نافذة أخرى، الحياة بدون مجاملة)، أو اعتماد عناوين فرعية (خطوات التعامل مع مريض انتحاري، سفينة نوح عليها السلام). ويعلن الكاتب نية التجريب حين يعنون مجموعة من النصوص "تجريب (أ)" وبعده عناوين فرعية، يجرب في كل منها آلية مختلفة: النص الأول يقوم على تكرار "بلا" التي تنفي جمالية الأشياء وتؤكد هشاشة الحياة وعدميتها أمام الموت، وعلى تكرار جمل اسمية قصيرة متلاحقة تتناغم مع سرعة إيقاع الحياة باتجاه الموت دون منطق. (نظرة أخيرة قبل الدفن) يقوم على تكرار لازمة "مضيعة للوقت" التي تعمق الإحساس باللاجدوى حيث تتساوى قيمة الأشياء سلبيا، وكل فعل للحياة يغدو دون قيمة أمام القدر (كل شيء مكتوب بهذه الصيغة وعلينا تطبيق الخطوات بهذا الشكل). النص الثالث يستوحي لعبة الكلمات المتقاطعة (أفقيا/ رأسيا) لينتهي عموديا/ رقم (١٠) بنفي الوجود وزواله، حيث يذوب الآخرون في نهر الوجود. التجريب الأخير هو الكتابة تحت تأثير عقار الهلوسة، ويأتي في جمل قصيرة جدا متفرقة وغير مترابطة، ويبدو بعضها مبتورا ينقص فيه أحد طرفي الجملة، وينتظر تأويلها من المتلقي نحو: قشور السعادة، مطر متعدد الاستخدامات، رائحة الشواء الحزينة،

قاع الكلمة.. حيث تأتي كل جملة على سطر منفصل بشكل يوحي بالعبث ونقص الحياة كنقص الجمل وتفرقها[١].

هكذا في وجه اللامعنى تغدو الكتابة تجريبا، وتفقد بدورها أهميتها وقيمتها (أنا صرخة الزجاج عند ملامسة الجحيم. والآخرون يذوبون في نهر الوجود بدون أثر.. وبدون أثر لا وجود للكلمة) عندها تتساوى الأشياء، ولا يبقى إلا صرخة تحاول أن تطرح أسئلتها الوجودية وتكتب قلقها وخوفها وعزلتها أمام مصيرها الحتمي، وتعلن أنه لا ملجأ للإنسان ولا أمان حتى في القبر الذي يغدو معادلا للحياة بما فيها من قسوة. وهو الإحساس نفسه الذي يشوب بعض نصوص زاهر السالمي التي تغلب عليها ألفاظ اليأس والعدم (الظل، اليأس، العماء، البياض، النوم/ الموت، المقبرة، اللاجدوى، الرفات... وغيرها) [٢]. ويصير الوجود الإنساني أشبه بخطيئة يحملها الإنسان على ظهره أين رحل والموتى هم الأحياء، ولا حل غير اختيار الموت كما في مجموعة عبدالله المحسن "يترجل عن ظهره كخطأ كوني"[٣]. أو تصير الكتابة حلا لمواجهة الموت الذي يرتبط بغياب الحب والحبيب كما عند سميرة السليماني[٤]. حيث يغلب على النصوص السابقة وغيرها غياب

---

(١) ماجد الثبيتي، القبر لم يعد آمنا، ، ص ٥٢، ٧٤، ٧٧، ٨٦.

(٢) انظر، زاهر السالمي، قناص في مضيق، (الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠١٤م)، ص١١-١٣، ٥٣، ٥٤.

(٣) انظر، عبدالله المحسن، يترجل عن ظهره كخطأ كوني، (مسعى للنشر، البحرين، ٢٠١٤م، ط١، "سيرة وهمية" ص١٣ – ١٥، "أمل أخير"، ص٤٥، "أتحسس ظلي"، ص٢٤، "الجثة"، ص٢٩، "لا وقت لي لأموت"، ص٣٣، "منزل"، ص٥٠، "ضيق"، ص٨١، "الموتى الجميلون"، ص٨٣، "إلى امرأة لا أعرف من اسمها سوى أمي"، ٨٧.

(٤) انظر، سميرة السليماني، والحزن يجلب لهن الماء، (دار أثر، الدمام، ط١، ٢٠١٢م، "موتي بالكتابة"، ص١٩، "أعوذ بالله من ليلة الفاجعة"، ص٥٥، "كشر عن أوراقه ورحل"، ص٩١، =

صوت الآخر وانكفاء الذات على نفسها في مواجهة حقيقة الموت، سواء كان موت الشاعر نفسه أو موت الآخرين، ليغدو الموت موضوعة مهيمنة في تلك النصوص، سواء عبر هيمنة حقوله الدلالية، أو عبر توظيف الصور التي تحيل إليه وتحكي غياب الإنسان وتلاشيه أمام مصيره الحتمي.

٢- جماليات الوحشة :

ظلت علاقة الشعر بالواقع مصدر جدل طويل تناوله الشعراء ودارسو الشعر والمهتمون بالنظريات الأدبية وعلم الجمال، ولم يصل هذا الجدل إلى رأي واحد نهائي حول هذه المسألة. وربما زادت هذه الإشكالية في زمن ما بعد الحداثة مع التسارع الواضح في الحضارة وآليات إنتاج المعرفة واكتساح العوالم الرقمية حياة الإنسان في كافة جوانبها. الأمر الذي زاد من الإحساس بتضاؤل الإنسان أمام هذا العالم اللامتناهي الذي ينفتح أكثر وأكثر يوما بعد يوم. وحين يتشيأ الإنسان ويقع في المتاهة المادية للحضارة يكون أمام أحد أمرين: إمَّا الاستسلام والذوبان والتماهي مع المعطيات المادية، وإما التمرد ومحاولة الانتصار للروح والجمال وفاعلية الخيال، ونبش السكون والانتصار لوعي الذات، وإقامة جدل مع الواقع وسؤاله مع التناقض فيه ومعه. وكلا الأمرين يجد مساحة له في النص الشعري، غير أن الوعي بهما يكثف العزلة ،ويكثف الوحشة حين يقف الإنسان وحيدا في مواجهة العالم، واعيا موته أولا، ومدركا وحدته في مواجهة مصيره والموجودات ثانيا.

="مراقص عاشقة"، ص٩٦، "أرملة المطر"، ص١٢٠، ١٢٣. وانظر أيضا، رقية الفريد، عدم أو كخلود الماء، (مسعى للنشر، البحرين، ٢٠١٤م، ط١، "رحلة بنصف يوم"، ص١١، "سبعة فراغات"، ص١٩، ٢٠، "نبي في تشرده"، ص٣١، "حطاب أعمى"، ص٤٠، "صناعة البؤس"، ص٥٥، "الموت في الماء"، ص٧٢.

تحضر هذه الأفكار عند مطالعة ديوان أحمد العلي "يجلس عاريا أمام سكايب"، حيث المقابلة والمواجهة بين الإنسان من جهة والعوالم الافتراضية ومنتجات الحياة المادية من جهة أخرى. وحيث الوعي الحاد بتقزم الإنسان في عصر التكنولوجيا (لست سوى نقطة حمراء/ في عين قمر صناعي/ هذا ما يظنه العالم)[١]. وبدءا من العنوان الذي يشكل العتبة الأولى للنصوص يقف القارئ أمام تغييب الذات من خلال الإحالة إلى ضمير الغائب في الفعل "يجلس"، كما يقف أمام تجريدها عنصرا منفصلا يوحي تغييبه بإمكانية الحديث عنه بموضوعية وحيادية. ثم اختيار هيئة الجلوس "عاريا" بما تحيل إليه دلالة الكلمة من العري الجسدي من جهة والعري الروحي والنفسي من جهة أخرى. يجلس عاريا أمام ذاته والعالم، ورقة بيضاء يريد أن يخط عليها رؤيته وتساؤلاته. تأتي المفارقة الأخرى في اختيار الطرف الذي تجلس أمامه الذات، وهو "سكايب" برنامج التواصل الاجتماعي الذي يفترض وجود طرفين على الأقل لإجراء محادثة ما، لكنه يظل تواصلا افتراضيا لا يحضر فيه التفاعل الإنساني المباشر والحقيقي. (لم أختبئ/ أجلس عاريا أمام سكايب/ أنتظر العالم كله/ لكن/ لا أجد أحدا في القائمة)[٢]. هكذا على المستوى العملي يظل الفرد مع ذاته وحيدا في فضاء افتراضي، حيث تتحول الحياة إلى "نسخة تجريبية" في الصباح/ وجدوه غافيا على بلاط الحمام/ وفي شاشة الموبايل/ كتب أعذار اللص الذي غاب عن السرقة/ أن حياته نسخة تجريبية فقط)[٣].

تعلن نصوص المجموعة وحدة الإنسان في عالم الماديات والتكنولوجيا،

---

(١) أحمد العلي، يجلس عاريا أمام سكايب، (طوى للنشر، لندن، ط١، ٢٠١٣م)، ص١٥.

(٢) نفسه، ص١٢.

(٣) نفسه، ص٧.

ومن هنا يأتي غياب البشر في أغلبها، وغياب أي صوت يدل عليهم في مقابل حضور واضح للأشياء المادية والتكنولوجية (موبايل/ آي باد/ حساب تويتر/ الفيس بوك/ الإعلانات/ التلفزيون /...)، إضافة إلى حضور واضح للكلمات والتعابير الدالة على الاختفاء والذوبان والتلاشي، النهايات والوحدة... (كم أنا خردة)، (حياتي هذه كلها دحرجة/ في طريق وعر/ مليء بالفرسان المدعين)[1]، وتصير حياة الإنسان فيلما نهايته مبتورة، غامضة، غير منتهية، هو فيها بطل صامت أو متفرج أو كومبارس، تحيط به الأجهزة وتحكم مسار يومه الذي تتكرر ملامحه بشكل يثير الملل، وعوضا عن التواصل البشري والدفء الإنساني يبني الشاعر لنفسه حياة موازية افتراضية (أصدقاء الفيس بوك، البريد القديم، كلمات السر الحميمة، الهواتف الميتة) فتصير عالمه الذي يرفض دخول الآخرين إليه (وأنت لست مدعوة/ حتى لرؤيتها. حتى الحب يفقد دلالته المألوفة كما يفقد تعبيره المألوف، (أجيء إليه كما يأتي عالم حيوان إلى غابة/ كاميرا على كتفه، وحل يغطي قدميه، ويختبئ بعيدا/ ليصور دقائق معدودة/ هذا المخلوق العدائي الرقيق). الحب مشهد من مشاهد أفلام قناة هولمارك، يغلب عليه الحضور المادي للجسد في لقطات سريعة لكنه ينتهي أيضا إلى الفراغ (يا لهذا الحب/ كيف يصور كل هذه الأشياء، ثم يلاطمها أمامي/ في هذه الغرفة الفارغة)[2].

إن هذا الوعي الحاد بهيمنة المظاهر المادية للحضارة قد يصاحبه انسحاب تام وانكفاء للذات على نفسها، أو انسجام تام مع المعطيات الجديدة، وكلا الأمرين لا يشكل اللحظة الشعرية والرؤيا هنا، إذ تختار الذات المواجهة والمساءلة المرتبطة

---

(١) أحمد العلي، يجلس عاريا أمام سكايب، ص٦٤.

(٢) نفسه، ص١٠٤، ١٠٧.

بوعي العالم المتربص بإنسانية الإنسان (وحتى إنني/ إذا فتحت الماء الدافئ/ على رأسي/ تبخرت) الشاعر لا يقع تحت ضغط التكيف بقدر ما يختار المساءلة ونبش الساكن وقلق المعرفة. تبحث الذات عن إنسانيتها وكيانها الخاص لتكون (الصبي الذي صرخ في القرية/ علمها الشك)، والابن الذي يسهر على أحلام أسرته (ليروا العالم بلا ورق جدران) وليعرفوا لاحقا: (لم أكن أصطاد سمكا/ كنت أصطاد البحر)، (سأبيت أنا/ مثل بكتيريا خاملة في الفضاء/ أنتظر مجددا دوري/ للحياة) فالإرادة والتمرد عبر الكتابة -لا التغيير- هما ما ينتصران على وحشة الفضاء ومادية الحياة (اصنع سماءك/ اصنع سماءك)، (وكما أنت تسمع بكاءك/ يجيء من الجانب الآخر دوما/ هذا فرحك/ خذه أيضا من مكان بعيد)[1]. لكنه تمرد فردي يقتصر على الذات وحدها دون أن يمتلك القدرة على تغيير العلاقات البشرية، أو تغيير الواقع.

وإذ يقف الإنسان وحيدا في مواجهة التكنولوجيا، وينزل من عليائه التي جعلته قادرا على التحكم في الموجودات حوله وتسخيرها لخدمته، يدرك عزلته ومحنة وجوده، هذا الوعي الذي ينفتح على ذاكرة الطفولة الحرة عند صالح زمانان: (كما يفعل النزيل الجديد/ في حبسه الانفرادي/ يحتضن بابه البارد/ منصتا لصليل الحديد وخطوات العسكر/ ألصقت صدغي في قميص هزيمتي المبلل/ حاولت أن انصت لحكمة الخاسر/ كي أدل/ درب حريتي في الطفولة/ لكنني مثل النزيل الجديد/ ما سمعت غير هجس رئتي/ تتلو وداع الركض/ ومن يومها وأنا قابع ههنا/ في محنة الوجود/ ولد شاخ مبكرا/ كمنحوتة/ أمنيتها

---

(١) انظر، نفسه، "سماعات صغيرة"، ص٣٥، "نافذة كومك"، ص٤٠، "الأهل"، ص٤٤، "ثوب أبيك المعلق"، ص٤٧.

الأبدية/ أن تلتفت إلى الجهة المقابلة)[1]. وإذ يبنى النص على التشبيه الذي يحيل إلى البلاغة التقليدية ينزع الشاعر عنه الألفة حين يبني العلاقات على المفارقة التي تصنع الدهشة، وتعمق صورة الوحشة والخسارات الإنسانية، فلا تسمع الذات غير صوتها، وتمكث وحيدة في زمن أزلي لا انتهاء له، زمن مغلف بالعجز والجمود تؤكده صورة المنحوتة التي تشير إلى الفن وجماله من جهة، وتؤكد عجزه من جهة أخرى، إذ تكتفي المنحوتة بمجرد الرغبة والتمني، كالولد الذي شاخ أو الفنان الذي يكتفي بالإنصات والتأمل دون القدرة على الفعل.

وعندما يتصل الأمر بعلاقة الأنا بالآخر، فإن الألفة تختفي ليحل محلها التناقض والمواجهة، الفرد في مقابل الجماعة، وغالبا ما يحضر صوت الذات في مقابل تغييب الجماعة التي لا تحضر إلا بوصفها موتا وألما. ومن ثم تقوم الذات الفردية بطرد الآخرين ونفيهم، تركهم لاختياراتهم بعيدا عنها، كما يوحي بذلك نص زاهر السالمي "صباح الجزيرة": (أفتح "سوف تحيا من بعدي"/ لم لا يصغي أحد منكم/ حين أقول: / اذهبوا إلى الحرب/ أو إلى الجحيم/ فقط/ أغلقوا الباب وراءكم)[2]. وتحمل نصوص يحيى الناعبي هذا الإحساس الحاد بالعزلة والوحشة، حيث تنطوي الذات على نفسها وينعدم التواصل مع الآخرين، (كل صباح/ أخرج من غرفتي متجها للمجهول/ أتصنع ابتسامة/ حيث جارتي غالبا/ ما تكون قابعة على كرسي/ أمام غرفتها في زاوية معتمة/ ألقي تحية مبحوحة/ انكسار رأسي وخطواتي سريعة/ بعد عام/ اكتشفت أنها لا ترد

---

(١) صالح زمانان، عائد من أبيه، ص٢٤، ٢٥، وانظر أيضا: "العائد في ساعة متأخرة"، ص٣٦، "العزلة"، ص٤٠، "ماراثون الخيبة"، ص٥٠.

(٢) زاهر السالمي، قناص في مضيق، ص١١٤. وانظر أيضا، "مضيق"، ص١٢١، ١٢٢.

التحية/ حيث كانت تسند/ فساتين النوم على الكرسي)[١] وتبدو العبثية في تكرارية الفعل الذي لا يقود إلى نتيجة، كما تشي اللغة الموظفة بتلك الهوة التي تفصل بين البشر، (أتصنع، قابعة/ زاوية معتمة/ مبحوحة/ انكسار...)، والبصر والصوت لا يقومان بدورهما ليأتي الاكتشاف متأخرا ومؤكدا عبثية الفعل وعبثية المحاولة. بذلك تفقد الذات خبرتها الإنسانية القائمة على التفاعل الحي مع بشر ماتوا في الحياة، ولا حل غير المعرفة الآتية من الكتب (أعود إلى غرفة صغيرة/ أقف أمام أرفف المكتبة/ أبحث عن سر النكبة/ التي حولتهم جثثا منقوعة بالبؤس/ إلى طرائد لا تفارق مخابئها/ وإلى أشباح/ غابت عن مرآة الوجود/ لأجد أن التقويم توقف منذ عقود/ عندما سقطت الفراخ/ عن جبال خضراء عاتية/ بعد أن فارقت أوكار الصقور والعقبان)[٢] فيكثف الوعي الأسئلة التي لا إجابات لها، ليظل الإنسان وحيدا معلقا في الفراغ، ويبدو وحيدا في دائرة مغلقة لا تحيل إلى واقع اجتماعي بعينه، ولا إلى مكان محدد. وإذ يفقد الفرد قدرته على التواصل يفقد الرغبة في التفاعل مع الآخر ليظل مكتفيا بذاته، محتفظا باختلافه الذي يميز نظرته إلى الإبداع والعمل الفني، ليعود بنا ذلك إلى دور المثقف واضطراب العلاقة بين الفرد والمجتمع في عصر ما بعد الحداثة، ويطرح في الوقت

---

(١) يحيى الناعبي، أناشيد تبحث عن ضفاف، (الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠١٤م)، ص٦٨، ٦٩.

(٢) نفسه، ص٢٤، ٢٥. وانظر أيضا، "فن للاغتراب"، ص٥٩-٦١، "عتمة"، ص٦٣، "عزلة الذكريات"، ص٥٣، "سعادة في مقبرة"، ص٧٣، "ليل التائه"، ص٧٩، "أناشيد خالدة"، ص٩٣. وتغلب الوحشة والعزلة أيضا على نصوص علي المخمري، نفاث، زهران القاسمي، الأعمى، (مؤسسة الدوسري للثقافة والإبداع، البحرين، ط١، ٢٠١١م)، فتحية الصقري، نجمة في الظل، (الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠١١م)، فيصل الرحيل، تمهل أيها الفأس إن نصفك شجرة، (مسعى للنشر، البحرين، ط١، ٢٠١٤م).

نفسه لخبرة جمالية تقوم على نقض المألوف وترى الإبداع فيما هو موحش وغريب وذاتي حتى وإن أدى ذلك إلى الانفصال عن المجتمع.

٣- شعرية اليومي/ أنسنة الطبيعة، وتشييء الإنسان :

سبقت الإشارة إلى أن ما بعد الحداثيين قد تمردوا على مركزية الإنسان فلم يعد هو مركز الوجود، كما فلم يعد هو الذي يتحكم في الطبيعة حوله. أيضا لم يعد دور الفن تصوير الطبيعة بقدر ما صار يهدف إلى الامتزاج بالحياة، والفنان الحقيقي -على حد تعبير هايدغر- هو الذي يدع الكائنات تأخذ محلها من الكينونة[١].

هنا يتساوى الإنسان بالموجودات الأخرى، ويصبح جزءا من دورة الحياة اليومية. وقد ينتج عن ذلك كله أن الفن ينزل من عليائه، ولا يصير فعلا معرفيا متساميا بقدر ما هو نمط تعددي قابل للاستهلاك والتنوع، شأنه في ذلك شأن الأشياء الأخرى، كما يفتح المجال -في الوقت نفسه- لدخول الهامشي والعرضي وأصوات من لا صوت لهم. لم يعد الشعر مسخرا لخدمة القضايا الكبرى، ولا للمشاركة في القضايا الجمعية، بل اقترب مما هو يومي وعادي، ولعل ذلك ينبثق من تلاشي دور اللوغوس والكلمة المركز القادرة على إعادة خلق العالم، ومن ثمَّ تناقص دور الإنسان وقدرته على التغيير أو التحكم فيما حوله.

لا يقتصر الالتفات إلى اليومي والهامشي على المشهد الشعري العربي فقط، فهو أمر شهدته القصيدة العالمية لا سيما قصيدة النثر. ومن هنا يمكن القول إن ما يكتبه الشعراء الشباب في الخليج العربي يمكن أن يندرج في إطار التحولات

---

(١) انظر، محمد الشيكر، هايدغر وسؤال الحداثة، ص١٠٥.

الكبرى التي يشهدها العالم، وفي إطار الانفتاح الثقافي وانتشار التكنولوجيا ووسائل الاتصال الحديثة التي جعلت العالم كينونة كبرى متصلة. ويمكن أن يكون في الوقت نفسه استجابة للتحولات السريعة التي تمر بها أوطانهم مع الاحتفاظ النسبي بالنمط الاجتماعي التقليدي والثقافة الشعبية التي تؤمن بالعشائري والحفاظ على التقاليد. من هنا يمكن النظر إلى اليومي والهامشي في الشعر على أنه "محصلة منطقية (فنية وشعورية) لمكابدات إنسانية طويلة لتقليص المسافة بين الشيء والكلمة وليس العكس، أي المطابقة بين الدال والمدلول، وبين الذات والموضوع"[١]. ويصير الهامشي والعرضي شعر الإنسان المهدد في إنسانيته بالاستلاب المديني، هو شعر اللحظة الحية والكائن الذي لا يرفع الشعارات الاجتماعية والإيديولوجية. إنه شعر التمرد على كل أشكال السلطة، والاقتراب من البسيط والعادي، حيث لم يعد الفن نظاما مفروضا من الأعلى، بل صار يعني التعبير الحي عن الروح الشعبية، وعليه فإن الأصوات الجديدة تحاول الفرار من مرجعيات "الآخر" وتبتعد بقصدية عن الحاجة إلى ميثاق لغوي لتكون القصيدة مرجع نفسها بما هي قدر الفرد في زمن انهدام الكليات المطلقة[٢].

هكذا تتولد في القصيدة شعرية جديدة هي شعرية نثر الحياة اليومية بتفاصيلها، في محاولة للدخول إلى جوهرها وأنستنها كما لو كانت ذاتا أخرى فاعلة، مؤثرة ومتأثرة. وقد بدا هذا واضحا في العالم الشعري وفي المعجم اللغوي لعدد من الشعراء حيث طغت مفردات الحياة اليومية، ومالت اللغة إلى البساطة، وابتعدت عن التكثيف الدلالي الذي قامت عليه قصيدة "الرؤيا" الحداثية، ليخرج

---

(١) محمد العباس، شعرية الحدث النثري، ص١٨.

(٢) حول اليومي والهامشي في قصيدة النثر، انظر، السابق، ص٢٧، ٢٨.

الشعر عن تعاليه ويقترب من البسطاء بتفاصيلهم الحياتية وحكاياتهم اليومية. ويمكن أن نرى هذا المعجم اليومي في نصوص سميرة السليماني، حيث جاءت الحقول الدلالية في مجموعتها "والحزن يجلب لهن الماء" حقولا واقعية ملموسة، تترى على الأرض وتتفجر في شوارعها وجدرانها وشرفاتها، وفي وجوه الناس، وتعبر عن ذات شاعرة لها تماسها مع الأشياء والوقائع والتفاصيل اليومية. فالقصيدة لدى الشاعرة ليست قصيدة معرفة بقدر ما هي قصيدة واقع وحس مرهف بما هو يومي[(١)]. فهي تقول: (يسألني عن عادتي في الكتابة/ عن البطاقة البريدية الجديدة../ عن الشريط الإخباري والورق المجعد/ عن أباريق القهوة الساخنة الآن/ الباردة بعد منتصف الليل!/ وعن الستائر الصفراء/ وحاجتي من المساء/ عن مصباح الحي المشتعل/ والباب الخلفي المقفل /.../ مولعة بتفاصيل المدافيء/ واشتعال الحطب/ بالنار تقطع المداخن طولا وعرضا/ وروائح الحزن التي تصعد كل يوم من الشارع/ مولعة برؤية المرأة المخذولة حين تغسل وجهها في الصباح...)[(٢)] وبذلك يحدد النص شعريته من التفاصيل البسيطة واليومية التي يحتشد بها بعيدا عن الانزياحات اللغوية والتعالي النصي، والتي تحدد مفهوم الكتابة كما تطرحها الشاعرة وتعيد بها تأسيس مفهوم الشعر.

وإذا كانت التكنولوجيا ووسائل الاتصال الحديثة هي العنصر المهيمن على حياة الفرد، فإنها تحضر بوصفها واقعًا يوميا، بل إنها الواقع الأبرز الذي يغيب

---

(١) انظر، عبدالله السمطي، (سميرة السليماني) الحزن يجلب لهن الماء، والشعر الجميل أيضا، ٢٠١٢م، www.yemeress.com.

(٢) سميرة السليماني، والحزن يجلب لهن الماء، ص٩، ١٢. وانظر أيضا: "السيدة التي خرجت من الجرح"، ص٣٣، ٣٤، "حب لا بد منه"، ص٤٧، "منضدة لا يعتريها الحب"، ص٥٢، "لم تكن لي"، ص٧٥، "وصار الحب شيخا يدب على عصا"، ص٨١، "عندما عثرت علي"، ص١٠٩.

الإنسانية ويقلص العلاقات البشرية، ويجعله شيئا من ضمن الأشياء الموجودة في هذا الكون المترامي. ويمكن أن نجد هذا واضحا في مجموعة أحمد العلي "يجلس عاريا أمام سكايب"، حيث تتحكم وسائل التواصل ومعطيات الحضارة المادية في حياة البشر؛ ليتقزم الإنسان ويصل إلى حد التلاشي. وإذ ينهض الواقع المادي بكل حصاره يحاول النص أن ينشئ شعريته عبر الانفتاح على عوالمه الخاصة التي يستمدها من شعريتين أساسيتين هما: شعرية الذاكرة من جهة وشعرية الحياة اليومية من جهة أخرى. وتعدّ الذاكرة مصدرا شعريا أساسيا تقابل فيه الثورة المعلوماتية وتتناقض معها، ففي عالم التسارع المعلوماتي اهتزت العلاقة مع الأشياء والأفكار ومع العلاقات الإنسانية، وتغيرت مفاهيم الزمان والمكان بحيث صار الإنسان يبحث عن وجوده الخاص ونموذجه المتفرد، وبناء آليات دفاعه الخاصة. هنا تغدو الذاكرة موطنا وملاذا، وتحضر عبر مجموعة من النصوص التي تستدعي تفاصيل الطفولة: البيت، الشارع، الأسرة، الأهل، الحب الأب، الجد، بحيث تشكل كلها العالم المألوف الحميمي الذي يحتفظ بدفئه الإنساني في مقابل التكنولوجيا الحديثة التي ترسم للبيوت ملامح متشابهة مكررة (غوغل/ أيها الوغد/ كيف تجرؤ على القول للعالم/ إنك تعرف كرسي أمي الوثير/ أكثر مني؟) لكنها في النهاية لا تصمد تماما أمام مادية الواقع المعاصر، فالأهل يحرصون على "الريموت كنترول" أكثر منه ولا يدعونه لجلسة التلفزيون، وهو/ الإنسان: (في الصباح/ وجدوه غافيا على بلاط الحمام،/ وفي شاشة الموبايل/ كتب أعذار اللص الذي غاب عن السرقة/ أن حياته نسخة تجريبية فقط،/ وأن لديه قائمة/ بأعطاله)[1]. في مقابل الذاكرة تهيمن شعرية الحياة اليومية (الشارع،

---

(1) أحمد العلي، يجلس عاريا أمام سكايب، ص٢٥، ٤٥، ٧ على التوالي.

المنزل، العمل) لكنها حياة باردة محاصرة بالواقع الافتراضي، يبدو فيها الأصدقاء الافتراضيون أكثر حميمية وقربا من العلاقات البشرية اليومية، ليبني الإنسان في النهاية حياة خاصة موازية (هذه مزرعتي الخاصة/ وأنت لست مدعوة/ حتى لرؤيتها)، (ليس يرى في تسكعه/ من يبتسم له/ سوى الفترينات/ يراقصها في واجهات الدكاكين/ ثم يدعوها للحب)، (يحدث كثيرا/ أن أكون في اجتماع عمل/ مثل الآن/ مع أناس/ مثل هؤلاء/ هناك ما يحقنني بمصل الصمت/ والملل/ يهرب مني.../ رسائل واتساب/ نظرات شاردة، / ضحكات مكتومة../ - أكتب هذا وهم يهذرون كثيرا)[1] لتنغلق الذات على نفسها أكثر ويلجأ النص إلى نثرية توازي برود العالم وتفاصيله المكرورة المملة.

وإذا كان الديوان يبدأ بإعلان الحياة نسخة تجريبية"، ويختار النبش والحفر وعدم التماهي فإن القصيدة الأخيرة تكاد تختصر ملامح العمل كله: المحاولة/ الإحساس بالخواء (كتبت على ورقة صفراء ألصقتها بالجدار/ أنني حاولت/ الملل مرض عالمي/ لكأن السعادة حبة دواء ضائعة في صيدلية العالم)[2] وتصير

---

(١) أحمد العلي، يجلس عاريا أمام سكايب، ص٧٤، ٧٧، ٧٨.

(٢) نفسه، ص١٠٩، ١١٠، وانظر أمثلة أخرى، "ثلاجة بيبسي "، ص٣٨، "توجهات"، ص٥٩، "خردة"، ص٦١، "شورت – كت الخيال"، ٦٩. وتحضر لغة التكنولوجيا أيضا عند جمانة عواضة، انظر، جمانة عواضة، ولعشقي فأل زليخا، (فراديس للنشر، البحرين، ط١، ٢٠١٢م)، ص٢٥. ويمكن ملاحظة ظهور شعرية الحياة اليومية وحضورها على حساب الحضور الإنساني عند: زاهر السالمي، قناص في مضيق، "فراق، ص٣٩، ٤٠، "السائر في نومه"، ص٧١، الجسر" ص١٠٣. كما بنى عدد من الشعراء مجموعاتهم على اليومي، انظر مثلا، ماجد العتيبي، بأقصى زرقة ممكنة، (طوى للنشر، لندن، ٢٠١١م)، عبدالله العقيبي، يوتيرن، (دار أثر، الدمام، ط١، ٢٠١٣م)، هدى ياسر، لا يوجد شيء لعرضه، (طوى للنشر، لندن، ٢٠١١م)، ط١، صبا طاهر، ما من يد على وجهي، (طوى للنشر، لندن، ٢٠١٢م).

الحياة خيمة سيرك والإنسان يلبس قناعا ذا وجهين، يرى النص وجهه القاتم، ويرتدي الشاعر وجهه الحزين، وما بين الإحباط واليأس تأتي المحاولة لنبش سكونية العالم ورفض ماديته.

هكذا ما بين صفحة غلاف الديوان الأولى ومقدمته، وبين صفحة غلافه الأخيرة يظل الإنسان يعالج وحدته، يواجه مرآته/ سكايب بملابس رسمية ووردة، وأيضا بقناع جاي فوكس الرمز الاحتجاجي الذي يطل بابتسامة ساخرة على العالم. بين هذين ينبني عالم النص، حيث وجود الإنسان في عالم المادة المعاصر حياة موازية أو نسخة تجريبية لفيلم عبثي أو كوميدي على طريقة الكوميديا السوداء، فيلم يقوم فيه الشاعر بعرض لقطات مكبرة ومصغرة لمواقف حياتية ولحظات مختلفة يواجه فيها الإنسان حالاته المتعددة. ومع اختلاف الوجوه/ الأقنعة التي يرتديها تتعدد إحالات الخطاب ما بين الـ (هو/ أنا/ أنت)، وكلها مرايا تواجه فيها الذات نفسها وعالمها الذي تحمل فيه عبء وجودها، ويكون لها أن تقول في النهاية (هززت رأسي/ في هيأة من يطرد موتا/ وكتبت على ورقة صفراء/ ألصقتها بالوقت/ أنني حاولت)[(١)].

إذا كان الإنسان يتحول إلى مجرد "شيء" ضمن الأشياء الموجودة في ظل التغيرات الكونية المتسارعة التي جعلته يشعر بالحيرة والعجز أمامها، فإن الموجودات الأخرى تحمل وجودها الموازي الذي تتساوى كينونته مع الكينونة الإنسانية، وتتماهى معه أحيانا. إن الفكر ما بعد الحديث لا يفصل بين الإنسان والعالم، ذلك لأنه يضع الإنسان في العالم دون مسافة – كما يذكر آلان

---

(١) أحمد العلي، يجلس عاريا أمام سكايب، ص١١١.

تورين[١]. ومن هنا انقلب النموذج الحداثي الذي يقوم على الفصل بين الذات والموضوع، والبحث في الطبيعة بشعور الاستعلاء عليها، والتحكم فيها عن طريق سلسلة من الثنائيات التي تولدت من ثنائية الذات والموضوع، العقل والجسد، الروح والمادة، فاختفت الذات التي لها المرتبة العليا على الطبيعة الجامدة وترى كل شيء وسيلة[٢]. اختفت تلك التراتبية التي تحكم علاقة الإنسان بالطبيعة ليحل محلها رؤية أخرى تساوي بين الموجودات، وكما كان اليومي رؤية وشعرية استندت إليها مجموعات شعرية متعددة، فإن عناصر الطبيعة والموجودات اليومية قد شكلت عنصرا آخر من عناصر الرؤية الشعرية، حيث أعاد الشاعر النظر في الأشياء الجامدة وأنسنها، وتماهى معها حتى لتكاد تكون هو. لقد تعلم الشعر أن يصغي إلى الكون على طريقة هايدغر، ليعيد الحياة إلى الأشياء التي كانت مجرد وسيلة. واتسع الهامشي ليشمل الإنسان والجماد والحيوان على حد سواء. وعندما يكتب الشاعر عن الجماد أو الحيوان فإنه يكتب عنهما بوصفها منطقة للتبادل لا للتصوير أو الاستعمال أو الاستفادة.

يتماهى صالح زمانان مع القطارات فيشعر بحزنها: (مسكينة هي القطارات/ لأن أرضهم/ لا تناسب أصابعها/ بتروا أقدامها في البدء/ جعلوها تجري على بطنها/ وكلما أرادت التوقف/ أحرقتها نار الحديد/.../ كلما سمعت القطارات/ صممت آذاني/ صوتها لا يزعجني/ لكن أولئك الذين انتحروا أمامها/ ما يزالون يصرخون)[٣]. حيث يقوم النص على التقابل بين القطارات/ هي،

---

(١) انظر، آلان تورين، نقد الحداثة، ص١٩٦.

(٢) انظر، السيد إبراهيم، ما بعد الحداثة – نظرة في تاريخ المفهوم، ضمن كتاب: الحداثة وما بعد الحداثة، ص٦١، ٦٢.

(٣) صالح زمانان، عائد من أبيه، ص١٨، وانظر أمثلة أخرى، "لست على ما يرام"، ص٤١، "تحديق =

والبشر/ هم، وتنقلب الأدوار ليصير البشر هم الطرف السالب الذي مارس جبروته على القطارات فأوجعها. تتأنسن القطارات وتتوحد صرختها بصرخة الموتى/ الهامشيين المعذبين كعذابها، والشاعر وحده هو القادر على سماع ذلك والإحساس به، والتجاوب معه.

ويكتب زهران القاسمي عن القطا والنهر والكلب والحمامة والدمعة والغزال والطائر والمرج والحجر والدودة والوردة والنحلة والشلال واليعسوب والضفادع، في نص طويل حملت فيه الأشياء السابقة عناوينها الفرعية، لتأتي كائناته محملة -على الأغلب- بصور المعاناة والموت والانفلات والرحيل. كما يتبادل الكلب والأعمى أحاسيسهما في مواجهة صور الموت المحيطة عندما يقول: (حين يجف النهر في تلك الشتاءات القارسة، أرى كلبا أعور يقع وسط بحيرة ميتة، أراه يطارد ظلال أطفال موتى، هبطوا ليلعبوا قليلا في العراء، يشكلون دوائر صغيرة من زوابع هوائية تحمل أتربة القاع، ينسون فيها صوامعهم، بينما أراه يتسكع محاولا الإمساك بروائحهم)[١]. لتأتي رؤيا الموت التي ترتبط بجفاف النهر، حيث الماء عنصر الحياة، وليبقى الموت هو المنتصر في لعبة الصياد والفريسة. ويصير "القط" الرفيق والصديق ومقياس الاقتراب من البشر عند زاهر السالمي في "السائر في نومه". في حين يتعلم علي المخمري من العصافير الشعر والغناء، فيرى فيها الحرية والعطاء دون مقابل، ليصير تماهيه معها شكلا آخر من أشكال تعلم الكتابة والحرية[٢]. ومن ثم يتعلم البشري من الحيواني في قلب

=الحياة الجاحظة"، ص٤٣، "الميناء"، ص٤٦، "عطش المياه"، ص٦٠، "اين تختفي الجبال"، ص٧٠، "سكان الثلاجة" ص٩٥.

(١) زهران القاسمي، الأعمى، ص٦٩. وانظر أيضا ص٦٥ — ٩٣.

(٢) زاهر السالمي، قناص في مضيق، ص٧١، علي المخمري، نفاث، ص٧٣.

للمعادلة التي ترى أن الإنسان هو الأعلى، وهو المصدر والمعلم والمسيطر.

تحظى "الشجرة/ الغابة" بمساحة واضحة في نصوص عدد من الشعراء، ولعل ارتباط الشجرة بالحياة يسوغ تماهيها بالذات الشاعرة، ومن ثم فإن قطعها وموتها يعادلان موت الإنسان وتشييئه في الحياة المعاصرة. صرخة تمرد الشجرة هي صرخة الشاعر (أنا الشاعر/ سأستعيد أنفاسي/ من رغوة موجة محتضرة/ من رميم شجرة نخرها الدود/ أنا الشاعر/ سأبقى وحيدا/ كصنوبرة تتحدى منشار الحياة الكهربائي/ أنا الشاعر/ رغم كل شيء سأبقى)[١]. وبشكل لافت للنظر تتكرر صورة الفأس والشجرة، وضلع الشجرة التي صارت فأسا في عدد من النصوص لشعراء مختلفين، وكأنها بذلك تحيل إلى الشاعر الذي انفصل عن الجماعة وعانى عقوقها ليعيش وحدته، فعلى سبيل المثال يقول فيصل الرحيل على لسان حطاب يجتاز الغابة: (أمر على الغابة/ الغابة تحدق بي/ أغصانها تشير إلي/ أوراقها تتساقط/ كي تدل علي/ الريح تصرخ بكل أسماء الذين/ تفوح من مداخنهم رائحة الحطب/ العشب ينمو/ كي يلتف على قدمي/ كم أنا خائف/ أن تستيقظ في لحظة/ وتسألني/ أي ضلع قطعت)[٢] وعبر هذا المشهد القصير المبني على جمل قصيرة متقطعة تدين الطبيعة وحشية الإنسان، إذ تقدم الرؤيا من خلال منظور الحطاب الخائف مما اقترفت يداه. لكن رقية الفريد تقلب زاوية الرؤية لتتحدث بصوت الشجرة متماهية معها: (أنا شجرة منتصف الطرق السريعة/ بالغة الازدحام/ يسرحون أغصاني بجزء من ثانية/ أسمع صيحات الإنارة/ ودقات جهاز السرعة/ شجرة لا تشعر بوحدتها/ الابن مجنون يحدث فأسه/

---

(١) علي المخمري، نفاث، ص٧٩، ٨٠.

(٢) فيصل الرحيل، تمهل أيها الفأس. إن نصفك شجرة، ص٣٦، وانظر أيضا "محاولة طيران"، ص٤٥، "حدائق معلقة"، ص٥٦، "وردة مصلوبة"، ص٥٧.

أسأل قلقي بالله عليه: ألا يصفر غصني/ لا أريد مكانا جديدا/ ولا أن يتم قطعي../ مقبض الفأس ولدي/ ترفق بي، / أمك يرهقها عقوقك لا الوقوف)[١].

يتشكل النص من حقلين أساسين هما: الشجرة/ الصوت المتكلم، ومكونات العصر الحديث: السرعة، الطرق المزدحمة، أعمدة الإنارة، مع اختفاء الصوت البشري، ففي عصر السرعة والاستهلاك، تبقى المنفعة هي ما يحدد بقاء الإنسان والأشياء معا، عقوق الفأس لأمه الشجرة هو عقوق الابن وعقوق الإنسان/ الغائب الذي صار يمضي سريعا، لا يلوي على شيء ولا يبحث إلا عما ينفعه ويمتعه. وهو أمر لا يمكن أن ينجو دون عقاب: (في الحشر/ ستطارد الحطاب يده/ كما كان يقطع الأشجار بغصن)[٢]. تبدأ هذه الومضة لعبدالله المحسن بلحظة المصير ونبوءة العقاب وحتميته للبشري الذي لم يتورع عن ارتكاب الخطايا. وبذلك كله يحقق الشعر وظيفته الجديدة من حيث هو تماه مع الموجودات ووصول إلى عمقها، والإحساس بها لا التعبير عنها أو تصويرها.

---

(١) رقية الفريد، عدم أو كخلود الماء، ص٥١. وانظر أمثلة أخرى، عبدالله المحسن، يترجل عن ظهره كخطأ كوني، "أمل أخضر"، ص٤٥، ٤٦، "باب"، ص٥٥، "فكرة"، ص٦٩، "تجرد"، ص٧٧، يحيى الناعبي، أناشيد تبحث عن ضفاف، "لذة مفقودة"، ص١٥، ١٦. كما يقوم عدد من نصوص صبا طاهر على التماهي مع الشجرة، انظر، صبا طاهر، ما من يد على وجهي.

(٢) عبدالله المحسن، يترجل عن ظهره كخطأ كوني، ص٥٤.

خاتمة

إن الحديث عن قيم ما بعد الحداثة الغربية، وعن النص ما بعد الحداثي، لا يعني أن النصوص موضوع القراءة تمثل حركة نسخ آلية لما وصل إليه الفن في المجتمعات الغربية ،بقدر ما يعني وجود امتداد معرفي، وتنوع ثقافي سمح بظهور ما سمي بـ "الثقافات المهمشة" التي حاولت التعبير عن نفسها، مع وجود نوع من التشابه بين التحولات السريعة التي تمر بها تلك المجتمعات وبعض المجتمعات في الخليج العربي، لا سيما مع الانفتاح الثقافي والتكنولوجي الذي سمح لوسائل الاتصال والإعلام الحديثة بنقل معطيات الحضارة الغربية إلى العالم العربي، مما عزز ثقافة الاستهلاك، وخلق نوعا من الهوة بين الثقافي والاستهلاكي، ومن ثمَّ بين الشاعر/ الفرد وبين المجتمع. وقد تزداد هذه الهوة في ظل ما يعيشه الواقع العربي من تأزم وتمزق وصراعات تسير به صوب المجهول. وربما كان ذلك كله وراء بروز عدد من الثيمات التي لوحظت في نتاج عدد من الشعراء على تفاوت وتنوع فيما بينهم.

لقد كشفت قراءة عدد من المجموعات الشعرية لشعراء من الخليج العربي عن غياب الصوت الإنساني الجمعي، وتراجعه إلى خلفية المشهد الشعري، مع تراجع دور المثقف الفاعل والإيمان بقدرة الإنسان على التغيير. لقد بدت النصوص وكأن أصحابها لا ينتمون إلى مكان أو زمان محددين، هي ذات تسبح في فضاء مطلق، تنكفئ فيه على نفسها، ولا تعيش لغير عالمها الفردي الخالي من التواصل أو حتى من القدرة عليه. ومن هنا كان "الموت" هو الثيمة الكبرى التي لم تخل منها أية مجموعة في مدونة القراءة الموت لا بوصفه مهربا رومانسيا من عذاب

الإنسان بل بوصفه حقيقة الوجود الكبرى التي تواجهها الكينونة الفردية، فتحضر صوره المباشرة وغير المباشرة كالوحشة والخوف والعدم، كما تبرز الحقول الدلالية التي ترتبط به وتحيل إليه كألفاظ الغياب والعدم والتلاشي والسقوط، وغيرها. وحين يتعاظم الوعي بحتمية المصير تنكفئ الذات على نفسها لتعيش عزلتها الوجودية، ويختفي الإنساني والحميمي، وينعدم التواصل على المستويين الجمعي والفردي. تختفي الجماعة ويصبح عالم الشاعر مكونا من أشيائه اليومية ودائرته الصغيرة التي يعيشها في يومياته. ولعل هذا ما يفسر بروز اليومي والهامشي في الكثير من تلك النصوص، ونزول اللغة الشعرية إلى درجة بسيطة من التعبير، لتبني النصوص شعريتها على محددات أخرى كالمفارقة ورصد التفصيلات. كما يفسر أيضا ذلك التماهي مع الجماد والحيوان والحديث بصوتهما في بعض الأحيان، وإذ يتشيأ الإنسان يتأنسن الجماد والحيوان، وتهيمن حاستا الرؤية والسمع من حيث هما الوسيلتان الأساسيتان لملاحظة الأشياء المحيطة. هكذا ينزل الشعر من عليائه، ويتخلى عن تعاليه المعرفي ليصير شيئا يوميا حياتيا، ويستمع الشاعر إلى أصوات الموجودات التي تماهى معها، وأخذ موقفها، فسمع صراخها وألمها، ليقف معها في مقابل الآخر/ البشر والمجتمع الذين اضطربت العلاقة بهم، وعززت صور الوحشة والعزلة التي تراجعت بدور الإنسان ودور المثقف إلى الهامش في عصر العولمة والهيمنة المتزايدة للتكنولوجيا ووسائل الاتصال الحديثة، وهو ما يمكن أن يؤسس لجمالية جديدة تقوم على الاختلاف ونقض السائد، جمالية تنبع من التركيز على الفردي لا الجمعي من خلال المبدع الذي يؤسس لرؤية جديدة للعالم مبنية على خبرته الجمالية الخاصة.

المصادر والمراجع

١. أحمد العلي، يجلس عاريا أمام سكايب، طوى للنشر، لندن، ط(١)، ٢٠١٣م.

٢. آلان تورين، نقد الحداثة، ترجمة عبدالسلام الطويل، مراجعة، محمد سبيلا، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٠م.

٣. أمل مبروك، فلسفة الموت، السومر للطباعة والنشر، بيروت، ط(١)، ٢٠١١م.

٤. بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، دار المسيرة، عمان (الأردن)، ط(١).

٥. بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة عبدالوهاب علوب، مراجعة جابر عصفور، المجمع الثقافي، الإمارات، ط (١)، ١٩٩٥م.

٦. جمانة عواضة، ولعشقي فأل زليخا، فراديس للنشر، البحرين، ط(١)، ٢٠١٢م.

٧. حميد الشابي، الكائن والممكن في قراءة الشعر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط(١)، ٢٠١٣م.

٨. رقية الفريد، عدم أو كخلود الماء، مسعى للنشر، البحرين، ط(١)، ٢٠١٤م.

٩. زاهر السالمي، قناص في مضيق، الانتشار العربي، بيروت، ط(١)، ٢٠١٤م.

١٠. زهران القاسمي، الأعمى، مؤسسة الدوسري للثقافة والإبداع، البحرين، ط(١)، ٢٠١١م.

١١. سميرة السليماني، والحزن يجلب لهن الماء، دار أثر، الدمام، ط(١)، ٢٠١٢م.

١٢. صالح أبو أصبع وآخرون (تحرير ومراجعة)، الحداثة وما بعد الحداثة، الإطار النظري المفاهيمي – إشكالية ونقد، جامعة فيلادلفيا، الأردن، ط(٢)، ٢٠٠٠م.

١٣. صالح زمانان، عائد من أبيه، طوى للنشر، لندن، مسكلياني للنشر، تونس، ط(١)، ٢٠١٥م.

١٤. صبا طاهر، ما من يد على وجهي، طوى للنشر، لندن، ٢٠١٢م.

١٥. عبدالله العقيبي، يوتيرن، دار أثر، الدمام، ط(١)، ٢٠١٣م.

١٦. عبدالله المحسن، يترجل عن ظهره كخطأ كوني، مسعى للنشر، البحرين، ط (١)، ٢٠١٤م.

١٧. علي المخمري، نفاث، الانتشار العربي، بيروت، ط(١)، ٢٠١٣م.

١٨. فتحية الصقري، نجمة في الظل، الانتشار العربي، بيروت، ط(١)، ٢٠١١م.

١٩. فيصل الرحيل، تمهل أيها الفأس إن نصفك شجرة، مسعى للنشر، البحرين، ط(١)، ٢٠١٤م.

٢٠. ماجد العتيبي، بأقصى زرقة ممكنة، طوى للنشر، لندن، ٢٠١١م.

٢١. ماجد الثبيتي، القبر لم يعد آمنا، طوى للنشر، لندن، ط(١)، ٢٠١٢م.

٢٢. مجموعة من الكتاب، ٢٠ دقيقة، طوى للنشر، لندن، ط(١)، ٢٠١٣م.

٢٣. محمد الشيكر، هايدغر وسؤال الحداثة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٦م.

٢٤. محمد العباس، شعرية الحدث النثري، الانتشار العربي، بيروت، ط(١)، ٢٠٠٧م.

٢٥. هدى ياسر، لا يوجد شيء لعرضه، طوى للنشر، لندن، ط(١)، ٢٠١١م.

٢٦. يحيى الناعبي، أناشيد تبحث عن ضفاف، الانتشار العربي، بيروت، ط(١)، ٢٠١٤م.

مراجع أجنبية:

1. Tzvetan Todorov, Poetry without verse: The prose poem in France – Theory and practice ,Edited by: Mary Ann Caws and Hermine Riffatere, Columbia university press, New York, 1983, p.62
2. Hermine Rifafftere, Reading constants: The practice of the prose poem –The prose poem in France, Edited by: Mary Ann Caws and Hermine Riffatere, Columbia university press, New York, 1983, p.99.

مراجع إلكترونية:

١. عبدالله السمطي، (سميرة السليماني) الحزن يجلب لهن الماء، والشعر الجميل أيضا، ٢٠١٢م، www.yemeress.com

سِيميائِيَّات البُكاء في القصيدة العربية:
مقاربة سيميائيَّة في الموازنة بين علامات البكاء في قصيدة اليوتيوب والقصيدة المكتوبة

د. أمل التميمي

قسم اللغة العربية وآدابها- كلية الآداب

جامعة الملك سعود

ملخص

يُعنى هذا البحث بدراسة البكائيات في **قصائد اليوتيوب** YouTube ، على مستويين في الممارسة النقدية : على مستوى التّنظير من خلال اقتراح مفهوم لقصيدة اليوتيوب يميزها عن القصيدة المكتوبة ، وعلى مستوى التّطبيق من خلال اختيار عينة تكون محلاً للدراسة، ويتناول البحث مفهوم **قصيدة اليوتيوب** بوصفها ظاهرةً أدبية لها ملامحها وأطرها التي تميزها عن **القصيدة الرقمية، والقصيدة التفاعلية** مع الاهتمام بتوضيح الفروق بينهما.

The Semiotic aspects of Weeping in Arabic YouTube Poem

This Paper deals with weeping theme in Arabic written poem as well s in that which is published in YouTube. It aims at showing the main lifferences between these two types with respect to context, reception, and echniques. This will be achieved by analyzing several poetic texts and iews.

مُقَدِّمَة

لقد تشكَّلت ظاهرة جديدة في الشِّعر العربي المعاصر، رأينا أنها جديرة بالدراسة وهي ظاهرة **قصائد اليوتيوب** YouTube[١]، وهذا النوع من الشعر العربي فتح الباب على مصراعيه لتوظيف **البكاء** بصورة مغايرة عن الصورة المألوفة له في القصيدة العربية التقليدية؛ لذلك سنحاول في هذا البحث الوقوف على خصوصية تيمة البكاء بوصفها علامة سيميائية دالة على الفضاء الشبكي (الإنترنت)؛ بمعنى أن مجمل العلامات البكائية في النَّص الشعري لها ارتباط بالمعالجة الحاسوبية الإلكترونية، مما يجعلها تختلف عن توظيف **البكاء** في النص المكتوب أو المطبوع أو المخطوط.

يُعنى هذا البحث بدراسة البكائيات في **قصائد اليوتيوب**، على مستويين للممارسة النقدية: مستوى التّنظير منئ خلال اقتراح مفهوم لقصيدة اليوتيوب يميزها عن القصيدة المكتوبة، ومستوى التّطبيق من خلال اختيار عينة تكون محلاً

---

(١) (بالإنجليزية: YouTube) هو موقع ويب معروف متخصص بمشاركة الفيديو، يسمح للمستخدمين برفع ومشاهدة ومشاركة مقاطع الفيديو بصورة مجانية. تأسس في ١٤ فبراير سنة ٢٠٠٥ بواسطة ثلاثة موظفين سابقين في شركة باي بال هم تشاد هيرلي وستيف تشين وجاود كريم، في مدينة سان برونو، سان ماتيو، كاليفورنيا، الولايات المتحدة الأمريكية، ويستخدم تقنية الأدوبي فلاش لعرض المقاطع المتحركة. محتوى الموقع يتنوع بين مقاطع الأفلام، والتلفزيون، والموسيقى، الفيديو المنتج من قبل الهواة، وغيرها. وهو حالياً مزود بـ ٦٧ موظف. في أكتوبر ٢٠٠٦ أعلنت شركة Google الوصول لاتفاقية لشراء الموقع مقابل ١.٦٥ مليار دولار أمريكي، أي ما يعادل ١.٣١ مليار يورو. وهو يعدُ من مواقع ويب ٢.٠. يعد الفيديو المرفوع من قبل جاود كريم بعنوان (أنا في حديقة الحيوان) (بالإنجليزية: Me at the zoo) أول فيديو يُرفع على موقع اليوتيوب، وكان بتاريخ ٢٣ إبريل ٢٠٠٥، وتبلغ مدته ١٨ ثانية.

للدراسة. ويستحق هذان المستويان اهتماما متكاملا ؛ إذ ظهرت بعض الدراسات التي تهتم بالأدب الرقمي، أو بلغة اليوم الأدب عبر الوسائط الحديثة، ودرست القصيدة الرقمية وقصيدة الومضة، ولم تلتفت إلى **قصائد اليوتيوب**.

ويتناول البحث مفهوم **قصيدة اليوتيوب** بوصفها ظاهرةً أدبية لها ملامحها وأطرها التي تميزها عن **القصيدة الرقمية** (Digital Poem)، **والقصيدة التفاعلية** (Interactive Poem) أو (Hyperpoem)[1] مع الاهتمام بتوضيح الفروق بينهما؛ إذ تتردد عدة مصطلحات في مجال دراسة القصيدة العربية في **الأدب الوسائطي**[2]، ولابد أن نعالج هذه القضايا بوصفها مصطلحات نقدية حديثة ذات دلالات متشابكة. وهذا التشابك يجعلنا بالضرورة إزاء أدوات متشابهة في التَّحليل أو على الأقل متقاربة. وقد اجتهدت بعض الدراسات المعاصرة في محاولة تحديد أنواع القصيدة في الأدب الرقمي/ **الأدب الوسائطي**، ويمكن تحديد الاجتهادات في أربعة أنواع من القصائد، وقد أشارت الباحثة فاطمة البريكي إلى ثلاثة مصطلحات هي: (القصيدة التّفاعلية -القصيدة الرّقمية- القصيدة الإلكترونية (Poem Electronic)[3]، إضافة إلى مصطلح **قصيدة الومضة** (Flash

---

(١) إنها باختصار تلك القصيدة التي لا يمكن أن تتوفر على الورق، كما عرّفها (لوس غلايزر – Loss Pequeno Glazier) كما يمكن أن تتوفر على أقراص مدمجة (CD-ROM) ويمكن كذلك تبادلها بالبريد الإلكتروني، وقد بدأت الممارسة الفعلية لقصيدة التفاعلية في مطلع تسعينات القرن المنصرم، على يد الشاعر الأمريكي (روبرت كاندل – Robert Kendall).

(٢) انظر: **السَّرد (السير ذاتي) في الأدب الوسائطي، السيرة الذاتية التلفزيونية أنموذجاً** (الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠١٢م).

(٣) فاطمة البحراني، "الأدب والتكنولوجيا: القصيدة التفاعلية: مشتاق عباس معن نموذجاً،" **عود الند**، مجلة ثقافية شهرية، للشابات والشباب من مختلف الأعمار، العدد الثامن عشر، (تشرين الثاني/ ١١/نوفمبر/٢٠٠٧م)، (ISSN 1756-4212).

Poetry)[١] الذي ورد في بعض الدراسات، ونحن بدورنا سنضيف نوعا أدبياً جديداً إلى تلك الأنواع وهو **قصيدة اليوتيوب** في **الشعر الوسائطي/الأدب الوسائطي**، ويتميز كل نوع بسماته الخاصة عن غيره وهذه المفاهيم على النَّحو الآتي:

أولا: القصيدةِ التفاعلية (Interactive Poem) أو (Hyperpoem).

ثانيا: القصيدة الرقمية (Digital Poem).

ثالثا: القصيدة الإلكترونية (Poem Electronic).

رابعاً: قصيدة الومضة (Flash Poetry).

خامساً: قصيدة اليوتيوب (Poem YouTube)

وهناك فروق دقيقة بين هذه المصلحات السابقة، وقد أشارت فاطمة البحراني إلى بعض تلك الفروقات بين القصيدة التفاعلية، والقصيدة الرقمية، والقصيدة الإلكترونية بقولها: "لعل أهمها أن الشاعر إذا تجاوز الصيغة الخطية، المباشرة، والتقليدية في تقديم النصّ إلى المتلقي، واعتمد بشكل كلي على تفاعل المتلقي مع النصّ، مستفيداً من الخصائص التي تتيحها التقنيات الحديثة، تصبح القصيدة التي يقدمها "تفاعلية." وتعتمد درجة تفاعليتها على مقدار الحيز الذي

---

(١) تعتمد كليا على برنامج العُروض التفاعلية Macromedia Flash الذي يؤسّس لهيكلية جديدة للقصيدة يكون القارئ مشاركا فيها ومتحكما في بنائها عن طريق مفاتيح جهاز الكومبيوتر في محاولة لإيجاد بديل بصري للوزن والقافية، وفي محاكاة وإعادة صياغة للقصيدة التقليدية في صيغة إلكترونية مستحدثة من خلال إدخال تحسينات تكنولوجية تطبَّق على بنية النص الشعري الأصلي. وتنضم قصيدة الومضة إلى سلالة القصيدة الرقمية في مرحلة متقدمة تتداخل فيها الكلمة، بالصورة بالموسيقى، لتشكّل مجتمعة بديلاً شعرياً بصرياً هو الأجرأ في تاريخ تدوين الشعر منذ بداية الكتابة. مرح البقاعي، القصيدة الرقمية، **الحوار المتمدن**، على الرابط: www.m.ahewar.org/s.asp?aid=26282&r=0

يتركه المبدع للمتلقي، والحرية التي يمنحها إياه للتحرك في فضاء النصّ، دون قيود أو إجبار بأي شيء، أو توجيه له نحو معنى واحد ووحيد. أما "الشعر الرقمي" و "الشعر الإلكتروني" فلا يختلفان عن بعضهما في دلالتهما العامة، فمصطلح "الشعر الرقمي" يشير إلى نصّ مقدّم من خلال شاشة الحاسوب دون أي شروط أخرى، في الوقت الذي يمكن أن يقدّم ورقياً أيضاً، وكذلك "الشعر الإلكتروني"(١)، ولقد حدّد بعض الباحثين خصائص **النص المتشعب**(٢) كلها أو بعض منها في دراسات متفرقة، منهم: سعيد يقطين(٣)، ومصطفى الضبع(٤)، ومحمد أسليم(٥)، ومحمد مريني(٦). ومن أهم خصائص النَّص المتشعب: **(اللاخطية، التفاعلية، الافتراضية، تعدد الوسائط)** وسنفيد ممّا توصلوا إليه من نتائج في تشكيل سمات للنص الرقمي، أو الأدب الوسائطي في إنتاج معنى للنص، أو في تحقيق متعة مختلفة عن المتعة التي يحققها في النص المكتوب التقليدي.

---

(١) فاطمة البحراني، "الأدب والتكنولوجيا: القصيدة التفاعلية مشتاق عباس معن نموذجاً،" **عود الند**.

(٢) يشير محمد مريني إلى قضية ترجمة مصطلح (النص المتشعب) مقابل (hypertexte) وما أثير من نقاش داخل (منتديات الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب) وأسباب اختيار أغلب المتداخلين في الموضع على هذه الترجمة، لمزيد من الإيضاح انظر: محمد مريني، **النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي** (الرياض، كتاب المجلة العربية ٢١٩، ١٤٣٦هـ) ص٥٢- ٥٣.

(٣) سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط (المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٥م).

(٤) مصطفى الضبع، "الهيبر تلقي: متلق جديد لنص مغاير،" النص والقارئ، **مجلة النقد الأدبي والدراسات الثقافية**، الجمعية المصرية للنقد الأدبي، ع٢ (١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م).

(٥) محمد أسليم (ترجمة)، "خصائص النص التشعبي،" موقع محمد أسليم، على الرابط: http://aslimnet.free.fr/traductions/articles/hypertexte2.htm، مصدر الترجمة على الرابط: http://home.nordnet.fr/~yclaeyssen

(٦) محمد مريني، النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي (الرياض، كتاب المجلة العربية ٢١٩، ١٤٣٦هـ).

بعد أن أوجزنا التعريف ببعض المفاهيم التي تختص بالقصيدة في الأدب الوسائطي، سوف نركز على مفهوم **قصيدة اليوتيوب** وقواعدها التي تميزها. فـ **قصيدة اليوتيوب** تعني أنها: (في الأساس قصيدة مكتوبة بالأحرف الإملائية لشاعر معروف قديماً أو حديثاً، ولكن باستخدام برنامج اليوتيوب الذي يسمح للمستخدمين برفع مقاطع الفيديو ومشاهدة ومشاركة المقاطع، وأصبح للقصيدة سياق مخالف للسياق المكتوب: (السياق الأول: سياق المعد والمنفذ والمنشد والمطرب والممثل والمخرج مشاركاً في تطبيق تحسينات تقنيّة على بنية القصيدة، والسياق الثاني: سياق المشاهد في تسجيل الأثر بوصفه المتلقي للعمل الحاسوبي للقصيدة في شكلها الجديد)؛ حيث يمكن سماعها صوتياً بصوت الشاعر الحقيقي، إما بمؤثرات صوتية أو بدون، ويمكن توظيف أصوات أخرى لإلقاء القصيدة أو إنشادها أو الغناء بها، مع كتابة أحرف القصيدة الإملائية، وتنسيق صور مناسبة للموضوع إما بصور متحركة أو ثابتة. ويُستخدم في عرض القصيدة أكثر من تقنية منها: تقنية **الأدوبي فلاش** لعرض المقاطع المتحركة، و**الرسومات الحاسوبية**[١] Computer graphics، وتقنية الصورة التلفزيونية بكل أشكالها الدرامية وغير الدرامية، والأفلام الوثائقية، والإخبارية، والمقاطع المستقطعة من المسلسلات والسينما والحفلات. ويمكن عرض محتوى القصيدة بأكثر من شكل وطريقة فنية، وكذلك يمكن عرض بنية القصيدة على موقع اليوتيوب من قبل الهواة، والطلبة، وأساتذة الجامعات بعد عمل فيديو يُقدِّم شكل القصيدة بحسب

---

(١) المصطلح غالبا ما يشير إلى الرسومات ثلاثية البعد، فإنها تضم أيضا الرسومات ثنائية البعد ومعالجة الصور. رسومات الحاسوب تتم غالباً عبر برمجيات جاهزة ومتخصصة، وهذه البرامج تمت كتابتها بإحدى لغات البرمجة عالية المستوي مثل سي++c++. انظر **ويكيبيديا الموسوعة الحرة**، الرسومات الحاسوبية.

التحسينات التقنية التي أدخلها عليها معد الفيديو، ويكون للقصيدة معد ومنفذ يشارك الشاعر في تطبيق تحسينات تقنية على بنية القصيدة مع الاحتفاظ ببنيتها الأولى المكتوبة أو الشفهية).

ويسعى البحث إلى الإجابة عن التّساؤلات الآتية:

- ما هي دلالات البكاء التي يمكن أن تتضمنها قصيدة اليوتيوب وتحتفظ بها الثقافة بوصفها علامات؟
- ما السمات التي تتوفر للبكاء في هذا النمط من النصوص، ولا تتوفر في النمط الورقي؟
- هل يمكننا التمييز بين البكاء في النص الشعري الورقي و قصيدة (اليوتيوب)؟

وللإجابة عن هذه التّساؤلات يمكننا تطبيق عدة إجراءات منها: ملاحظة عنوان النّص في المكتوب والمرئي، وبداية النّص ونهايته، ونقارن مدى اختلاف فهمنا لمضامين النّص وفكرته بعد تحويله من نص مكتوب إلى نص مرئي. وفي مرحلة التّحليل سنلاحظ أي الحقول الدلالية تهيمن على النص لتوضيح الفكرة المحورية من خلال مؤشرات خارجية للنص كالصور والمؤثرات الصوتية أو المتواليات النصية، أو قضية النص العامة وفكرته المحورية.

وقد اهتمت بعض الدراسات السابق ذكرها أعلاه بالقصيدة الرقمية، والقصيدة الإلكترونية، وقصيدة الومضة، أمّا فيما يتعلق بقصيدة اليوتيوب، فلم تدرس -في حدود علمي- طوال مدة إعدادي للبحث، وحتى إنجازه.

أمّا **المنهج الذي سوف يوظف** في هذه الدراسة فهو **المنهج السيميائي** الذي

يدرس **العلامة** The Sign[١] التي بفضلها يتحقق التواصل بين الناس؛ حيث تعتمد الدراسة على توظيف منهج شارل ساندرس بيرس Charles-Senders-Pierce في تحديده للعلامة[٢]، وقد لخص بيرس الفروق بين الأنواع الثلاثة من العلامات على النَّحو الآتي:

- **الإشارة**: تكون العلاقة فيها بين الدال والمدلول علاقة تجاورية في المكان، وهي ذات طابع بصري في مجملها، ومثل ذلك السهم الذي يشير إلى مكان معيّن أو حركة الأصبع وغيرها.
- **الأيقونة**: تكون العلاقة الرابطة بين الدال والمدلول في هذا القسم علاقة تشابه، فتكون الأيقونة بهذا: شيء يؤدّي عمله ووظيفته كعلامة انطلاقا من

---

(١) تعد **العلامة** The Sign هي محور السيميولوجيا، ومداره الرئيسي، وتعرف العلامة بأنها الشيء الذي يحيل إلى شيء غير ذاته، أو هي البديل عن شيء أو فكرة، فالعلامة شيء يعادل شيئا آخر مختلفا عنه يقوم مقامه وينوب عنه، وتكون العلامة أداة يتم توظيفها للإشارة إلى أشياء أو لمعرفة تلك الأشياء، كما تمارس العلامة دوراً آخر يتمثل في كونها أداة للتعامل مع العالم ومع الآخرين، ويعرف بيرس العلامة بأنها تمثيل Representation لشئ ما، حيث تقوم العلامة بتوصيل بعض جوانب هذا الشيء أو طاقاته إلى شخص ما. انظر محمد عناني، **المصطلحات الأدبية الحديثة**: دراسة ومعجم إنجليزي عربي. (الدار المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦م)، ص ١٥٤.

(٢) توسع تشارلز بيرس في مفهوم **العلامة**، فلم يقصرها على العلامة اللغوية فقط، بل جعلها تشمل كل أشكال العلامات المستخدمة في الاتصال الإنساني، فالعلامة لديه هي طبقة تشمل: الصور وأعراض المرض والكلمات والجمل والكتب والمكتبات والإشارات والأوامر وممثلي السلطة والحفلات الموسيقية والعروض التمثيلية، فالعلامة من وجهة نظر بيرس تتخطى حدود اللغة لتتضمن العلامات اللفظية وغير اللفظية. انظر: حسام الهامي، "سيميولوجيا التواصل الاجتماعي: دراسة تحليلية لبنية الرموز غير اللفظية على موقع "فيس بوك"،" بحث مقدم إلى مؤتمر كلية الإعلام والاتصال، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، بعنوان (وسائل التواصل الاجتماعي: التطبيقات والإشكالات المنهجية)، (١٩-٢٠-٥-١٤٣٥هـ الموافق ١٠-١١-٣-٢٠١٥م)، ص١٣.

سمات ذاتية تشبه المرجع أو المشار إليه، وهي بهذا صورة تحيل إلى متصور تكون العلاقة فيهما علاقة مشابهة، ومنه فالعلامة الأيقونية تُفهم من خلال فهم نظيرها المشابه لها، وذلك كعلامات المرور والصور الفوتوغرافية والخرائط وغيرها.

- **الرمز**: ومثاله الأوّل هو العلامة اللغوية كما تصوّرها سوسير من قبل، وإن كانت العلاقة بين الدال والمدلول تقوم على التجاور المكاني في الإشارة، وعلى التشابه في الأيقونة، فإن العلاقة التي تربط بين طرفي العلامة في الرمز هي علاقة محض عرفية وغير معّللة، فلا يوجد بينهما تشابه، أو صلة فيزيقية، أو علاقة تجاور[١].

وعليه سيشتمل البحث على مدخل، وثلاثة محاور رئيسة، وخاتمة، وهي على النَّحو الآتي:

- **المدخل: ظاهرة البكاء في الثقافة العربية.**
- **المحور الأول: سيميائيات البكاء في القصيدة التقليدية**: وسنوضح في هذا المحور خصوصية تيمة البكاء بوصفها علامة سيميائية دالة على حالة نفسية، أو شعورية تؤدي دورًا محوريًّا في معرفة مقاصد الخطاب الشعري.
- **المحور الثاني: سيميائيات الصورة في قصائد اليوتيوب**: دراسة تطبيقية.
- **المحور الثالث: سيميائيات البكاء في القصيدة المكتوبة وقصائد اليوتيوب**: أوجه التشابه والاختلاف.

---

(١) محمد خاقاني، رضا عامر، "المنهج السيميائي: آلية مقاربة الخطاب الشعري الحديث وإشكالياته"، **مجلة دراسات في اللّغة العربية و آدابها**، فصليّة محكّمة، العدد ٢، صيف ١٣٨٩هـ ش، ٢٠١٠م. ص٧٠.

قائمة بالقصائد البكائية محل الدراسة:

لقد قمنا باختيار عينة من القصائد العربية القديمة والمعاصرة وُظف فيها لفظ (البكاء)، ولم يكن اختيار القصائد بالأمر الهين أو السهل، فقد يكون للشاعر أكثر من نص في البكاء مما يوقعنا في حيرة الاختيار، أو في حيرة كيفية ترتيب القصائد في الجداول، كذلك قلة القصائد البكائية للنساء الشاعرات مقارنة بالشعراء الرجال، فرغم ارتباط البكاء بالمرأة في الحياة الواقعية إلا أننا لاحظنا قلة بكائها شعراً أو بكاءها على المنصات الشعرية مقارنة بالرجل الشاعر، فقد راعينا في اختيارنا تنوع مواضيع البكاء في القصائد، وتنوع عصور الشعراء واختلاف جنسياتهم، وقد أُختيرت عينة محدودة للدراسة من قصائد بكائيات شعرية وردت على المتصفح (ويب) بشكلها الكتابي فقط، كما هي في الدواوين الشعرية المكتوبة، وأدرجنا قائمة أسماء الشعراء وعناوين القصائد في جدول (أ) وأطلقنا عليها **البكائيات في النّص الحاسوبي الشّبكي المماثل للنّص الشّعري الورقي**، وقمنا كذلك باختيار عينة مخصصة من الشعر العربي القديم والحديث وُظف فيها البكاء في مقاطع (اليوتيوب)، وأدرجنا قائمة الشعراء وعناوين المقاطع في جدول (ب) وأطلقنا عليها **البكائيات الشّعرية في مقاطع (اليوتيوب):** وبعد حصر القصائد تم تصنيفها أُدرجت في جداول على النّحو الآتي :

أ- بكائيات في النص الحاسوبي الشبكي المماثل للنص الشعري الورقي:

التسلسل	عنوان القصيدة	اسم الشاعر/ة	المصدر
١-	بكاء	أنس الحجار	موقع مجالس الإقلاع، شعراء الفصحى في العصر الحديث.
٢-	آسف على البكاء	أسامة أفقير	موقع وجدة سيتي.

التسلسل	عنوان القصيدة	اسم الشاعر/ة	المصدر
٣-	بكائية الليل والظهيرة	أمل دنقل	اكتب كي لا تكون وحيدا، مدونة اشتراكية ثورية توثيقية سياسية فنية فكرية ثقافية يحررها أيمن عبد المعطي.
٤-	سرحان لا يستلم مفاتيح القدس (بكائيات)	أمل دنقل	اكتب كي لا تكون وحيدا، مدونة اشتراكية ثورية توثيقية سياسية فنية فكرية ثقافية يحررها أيمن عبد المعطي.
٥-	ليسَ البُكاءُ وإنْ أُطيلَ بمقنِعي	ابن الخياط	الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٧٣٨٩)
٦-	بكيْتُ على الشّبابِ بدمعِ عيني	أبو العتاهية	الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (١١٩٤٧)
٧-	الدمعة الخرساء	إيليا أبو ماضي	الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٦٧٨٢٢)
٨-	دموع وتنهّدات	إيليا أبو ماضي	الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٦٨٠٠٠)
٩-	شأنك الدمع والبكاء	أحمد شوقي	الديوان، ديوان الشعر الفصيح، ديوان أحمد شوقي، موسوعة الشعر العربي.
١٠-	خذا من بكاء في المنازل أو دعا	البحتري	الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٢٧٦٧)
١١-	البكاء الأبيض	أحمد مطر	الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (١٦٧٨)

التسلسل	عنوان القصيدة	اسم الشاعر/ة	المصدر
١٢-	بكائية مصلوب	بكر عابد	موقع صحيفة الجزيرة، الثقافية.
١٣-	بكاء على ذاك الشباب	بركة محمد	موقع شعر : الديوان العربي، قافية الدال.
١٤-	أفي كلّ يوم لي زَفيرٌ وأدمُعُ	رشيد أيوب	الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٧٢١٦٠)
١٥-	أسمعه يبكي	بدر شاكر السياب	الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٦٨٠٦٧)
١٦-	دموع التماسيح	جمال مرسي	الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٧٨٣١٨)
١٧-	يا ثلجُ قد هيّجتَ أشجاني	رشيد أيوب	الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٧٢١١٨)
١٨-	أسكب الدمع الهتوفا	رشيد الهاشمي	الديوان العربي (قافية النون)
١٩-	بكاء الخشب	سعد علي مهدي	موقع مركز النور العراقي.
٢٠-	دموع سوداء	سوزان عليوان	الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٧٢٤٩)
٢١-	بوابة الدموع	سميح قاسم	الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٦٤٤٠٤)
٢٢-	بكائية الرجل الغريب	طالب همّاش	الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٧٧٦٨٤)
٢٣-	بكائية في ليل الشتاء	عوني العفيفي	الديار اللندنية، جريدة مستقلة تعنى بشؤون الناطقين بالعربية في بريطانيا والعالم.

التسلسل	عنوان القصيدة	اسم الشاعر/ة	المصدر
٢٤-	بكائيات على جسد الليل	عائشة السيفي	مجلة الفلق الإلكترونية، على الرابط http://www.alfalq.com/?p=747
٢٥-	بكائية الأشواق	علي المطيري	موقع دين الإسلام، المكتبة الشاملة، أرشيف منتدى الفصيح ٣، تاريخ الإضافة (٢٤- ٤- ٢٠٠٥م)، الرقم (٦٢٨٩).
٢٦-	أتيتك بالبشر لا بالعزاء	عبدالله عبدالوهاب نعمان	الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٧٦٤٧٤)
٢٧-	شَدْوٌ وبكاء	عبدالرحمن العشماوي	موقع الشعر العربي.
٢٨-	عندما تبكي الفضيلة	عبدالرحمن العشماوي	الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٨٥٢)
٢٩-	كيف أنساك يا أبي	عبدالله الفيصل	الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٨٨٥)
٣٠-	عاشقة يراودها البكاء عن نفسها	غادة السمان	الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٧٧٤٧٠)
٣١-	حياتي دموع	فدى طوقان	الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٦٥١١٤)
٣٢-	البكاء	محمود درويش	الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٦٤٧٥٣)
٣٣-	دمعة على صديق	محمد مهدي الجواهري	الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٦٦٧٣٥)

التسلسل	عنوان القصيدة	اسم الشاعر/ة	المصدر
٣٤-	تكرار البكاء والضحك	محمد الحارثي	الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٦٣٣٤٥)
٣٥-	أتلفت نحوك أبكي	ممدوح عدوان	الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٧٨٥١١)
٣٦-	مأساة الأطفال	نازك الملائكة	الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٦٨٢١٩)
٣٧-	الكوليرا	نازك الملائكة	الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٤٤٤)
٣٨-	إلى عيني الحزينتين	نازك الملائكة	الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٦٨٢٣٩)
٣٩-	دموع شهريار	نزار قباني	الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٦٨٢٩٥)
٤٠-	الأيام	وحيد خيون	الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٦٧١٧٤)
٤١-	بكاء على حجر	وحيد خيون	الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٦٥٤١٣)

ب- البكائيات الشعرية في مقاطع (اليوتيوب):

التسلسل	عنوان القصيدة	اسم الشاعر/ ة	الفيديو
١-	البكاء بين يدي زرقاء اليمامة	أمل دنقل	ألقيت بأكثر من صوت، منها أداء أحمد صبحي، وتوظف صور الشاعر ومشاهد حقيقية للحرب، وصور فنية، وخلفية صوتية غناء بعود لفنان مصري، وتوجد

التسلسل	عنوان القصيدة	اسم الشاعر/ ة	الفيديو
			ملاحظة: القصيدة ليست بصوت الشاعر لأنه لم يسجلها بصوته قبل وفاته.
٢-	لا وقت للبكاء	أمل دنقل	في رثاء في رثاء الرئيس جمال عبد الناصر، قصيدة صوتية إلقاء شادي المحمودي.
٣-	بكائية الليل	أمل دنقل	فيديو يوظف الأمنيشن.
٤-	بك أستجير	إبراهيم علي بديوي	أداء الإنشاد عبدالواحد المغربي.
٥-	أراك عصي الدمع	أبو فراس الحمداني	إلقاء معتز العبد النص مكتوبا مضبوطا بالشكل وشرح للكلمات الغامضة وبموسيقى مصاحبة وتظهر صورة الفارس بالزي العربي القديم يعلو ظهر جواد.
٦-	الحمامة النائحة	أبو فراس الحمداني	غناء ناظم الغزالي.
٧-	تعب كلها الحياة	أبو العلاء المعري	إعداد وإلقاء الشاعر عبد الكريم ناتي.
٨-	أنا أبكيك للحب	أبو القاسم الشابي	أغنية بدون ذكر اسم المطرب.
٩-	رثاء الأندلس	أبو البقاء الرندي	فيديو عرض بشكل إخراج متعدد، وفي شكل أنشودة.
١٠-	رائعة ابن الرومي في رثاء ولده	ابن الرومي	إلقاء صوتي بموسيقى مصاحبة
١١-	لا وقت للبكاء	بشر الصباغ	الرسم الإملائي للقصيدة بإخراج حاسوبي وصور فنية للعيون وخلفية موسيقية.

التسلسل	عنوان القصيدة	اسم الشاعر/ ة	الفيديو
١٢-	بكيتُ وهل بكاء القلب يجدي	بشير فضل محمد شايف السقلدي	أنشودة وظفت في قوالب متعددة، بالصور الحقيقية، وبالرسوم المتحركة. وأغفلت اسم الشاعر الحقيقي.
١٣-	أبكي الذين أذاقوني مودتهم	بشار بن برد وينسب للأحنف	أداء غنائي متعدد منه غناء محمد عبده، ومحمد عبد المنعم.
١٤-	الدمعة الخرساء	بدر شاكر السياب	دراما فنية بأداء صوتي ومشاهد تمثيلية، يوظف بكائيات الشيعة للحسين، بشكل أبوريت.
١٥-	معين الدمع	تميم البرغوثي	إلقاء الشاعر في أمسية شعرية وكذلك في برنامج أمير الشعراء.
١٦-	بكائية على السبورة السوداء	جاسم محمد جاسم	مشاهد حية من كيلة الآداب مصاحب معها النص مضبوط بالشكل، وصوت الشاعر وموسيقى.
١٧-	بكاء قلم	حفيظ الدوسري	فيديو بصوت الشاعر، ويوظف صورة ثابتة للشاعر وصورة قلم مسكوب الحبر.
١٨-	على مسرح المتنبي	حنين عمر	إلقاء الشاعرة الجزائرية بالقصيدة المشاركة في برنامج أمير الشعراء عام ٢٠٠٧م في دورته (٣٥). أمام لجنة تحكيم تجتهد بالتلون الصوتي في مفردات البكاء ولكن لا تبكي بصوتها.
١٩-	بكائية أسيل	حسن داخل الحارثي	أنشودة توظف في شكل قصة تصور أحداث سوريا السياسية.
٢٠-	بكائية الزمن	زكي جبران	إلقاء الشاعر السعودي في أمسية بمؤثرات

التسلسل	عنوان القصيدة	اسم الشاعر/ ة	الفيديو
	الجميل		صوتية، وفي مقطع آخر تظهر صورة عليها الغرض من القصيدة (الذكرى الثانية لرحيل الأستاذ ياسر الغنام) ويوظف في المقطع مناسبة القصيدة وصورة الشاعر وصورة المتوفى بإخراج فني لغرض الرثاء. وهناك لعبة حاسوبية يوظفها الشاعر باسم القصيدة على مدونته.
٢١-	دموع الأيام	السيد عثمان	إلقاء الشاعر في صالون أدبي بين شعراء.
٢٢-	أبكيك	الشريف الرضي	قالها الشيخ محمد رسلان في رثاء والدته، ولم يذكر اسم الشاعر للقصيدة.
٢٣-	بكائية المخذول	صلاح الدين الغزال	إلقاء الشاعر الليبي على منصة أمير الشعراء، الصوت لا يطابق حركة الشفايف فيبرد الإلقاء بفعل الدبلجة.
٢٤-	بكائية	طلال سالم الحديثي	قصيدة بصوت شاعرها طلال سالم الحديثي في رثاء أخيه الفنان الراحل هيلان سالم الحديثي.
٢٥-	غرفة الشاعر	علي محمد طه	بصوت بدر الدين.
٢٦-	حاضرة الدمعة ياعيني	عبدالرحمن العشماوي	إنشاد محمود السيد توظيف دمعة في عين، مع النص المكتوب.
٢٧-	بكائية على جدار الحلم	علاء أبو عواد	النص مكتوب بالرسم الإملائي مضبوطة الشكل الصرفي والنحوي، بدون إلقاء للقصيدة، وإخراج فني بالصور وصوت موسيقى حماسي مصاحب.
٢٨-	مرثية حلم	فاروق جويدة	وظفت بمقاطع فيلمية عديدة تستعرض

التسلسل	عنوان القصيدة	اسم الشاعر/ ة	الفيديو
			قضية فلسطين بمقطع صوتي حزين ومشاهد الدم.
٢٩-	بكائية مالك بن الريب التميمي	مالك بن الريب التميمي	نشيد بصوت أحمد القرعاوي.
٣٠-	كيف نشفى من حب تونس	محمود درويش	الشاعر بصوته الحقيقي في لقاء تلفزيوني في تونس ثم يبكي أمام الجماهير.
٣١-	دمعة الجواهري (لقد أسرى بي الأجل)	محمد مهدي الجواهري	يرثي الشاعر نفسه، ويبكي بكاء حقيقي في برنامج لقاء الأسبوع المقطع بعنوان: (عندما يبكي الجواهري).
٣٢-	هي عيني ودمعها نضاح	معروف الرصافي	مقام منشد بصوت يوسف عمر.
٣٣-	بكاء القلم	محمد صقر	يهدى الشاعر محمد صقر قصيدته بكاء القلم لخاله الشاعر الراحل عبدالرحمن الأبنودي بصوته الحقيقي، إعداد وإخراج الشاعر محمود وائل. ويوظف فيها صور الشاعر الحقيقية في محافل ولقاءات وتأبينه، بالإضافة إلى صور فنية للقلم وموسيقى.
٣٤-	مرثية بلقيس	نزار قباني	بصوت نزار قباني.
٣٥-	حقائب الدموع والبكاء	نزار قباني	فيديو يوظف النص المكتوب بالرسم الإملائي للقصيدة، والصوت لإلقاء القصيدة لم يوثق اسم المؤدي بخلفية موسيقية، ويوظف المقطع صور فنية للستائر والشتاء وبنت جميلة تنظر من نافذة. تصميم دايا Diaa.

التسلسل	عنوان القصيدة	اسم الشاعر/ ة	الفيديو
٣٦-	الحزن	نزار قباني	بصوت نزار قباني وصورته فقط، مقطع آخر بصوت نزار ويوظف النص مكتوباً، والأغنية بصوت كاظم الساهر.
٣٧-	مسامير وحدود (تعود على الدمع)	وحيد خيون	إلقاء بصوت الشاعر وصورته ثابتة.

مدخل الدراسة: ظاهرة البكاء في الثّقافة العربية:

البكاء ظاهرة بشرية طبيعية، وآية من آيات الله سبحانه وتعالى، ومنه قال تَعَالَى: ﴿وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى﴾[(١)]. وللبكاء مدلولات في اللغة، والطِّب، والثّقافة، والشّعر. سنقف عند أبرز تلك المدلولات. فقد **ورد في معجم المعاني الجامع: البكاء:** مصدر بَكَى، لَمْ يَكُنْ بُكائِي إلاَّ أَلَماً وَحُزْناً: سَيَلانُ الدُّموعِ مِنَ الأَلَمِ والحُزْنِ. المؤنث: بَكّاءَة، صيغة مبالغة من بكَى. **البكّاءون**: الذين يكثرون **البكاء** من خشية الله، ومَنْ يُبكي غيرَه ويجعلُه يذرف الدُّموعَ[(٢)].

وورد في لسان العرب: البُكاء يقصر ويمد؛ قاله الفراء وغيره، إذا مَدَدْتَ أَردتَ الصوتَ الذي يكون مع البكاء، وإذا قَصرت أَردتَ الدموع وخروجها، وقال الخليل: من قصره ذهب به إلى معنى الحزن، ومن مدّة ذهب به إلى معنى الصوت[(٣)].

---

(١) سورة النجم، آية: ٤٣.

(٢) معجم المعاني الجامع، على الرابط: -http://www.almaany.com/ar/dict/ar

(٣) محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، **الموسوعة الشاملة**، لسان العرب، (بيروت: دار صادر، الطبعة الأولى، عدد الأجزاء: ١٥ مصدر الكتاب: برنامج المحدث المجاني، مرفق بالكتاب حواشي اليازجي وجماعة من اللغويين) على الرابط: http://islamport.com/w/lqh/Web/1156/8875.htm

وللبكاء وظائف تعبديّة منها البكاء عند قراءة القرآن أو سماعه قال تعالى: ﴿وإِذَا سَمِعُوا مَا أُنْزِلَ إِلَى الرَّسُولِ تَرَى أَعْيُنَهُمْ تَفِيضُ مِنَ الدَّمْعِ مِمَّا عَرَفُوا مِنَ الْحَقِّ يَقُولُونَ رَبَّنَا آمَنَّا فَاكْتُبْنَا مَعَ الشَّاهِدِينَ﴾[(١)]. الدمع في الآية الكريمة مفردة تصفُ حالَ صنفٍ من الناس حال سماعهم للقرآن الكريم وتصفُ تأثرهم به، وتضمنت وصفهم في الآية بأن فيهم العلم والانقياد للحق. ، وقال النووي: "البكاء عند قراءة القرآن صفة العارفين وشعار الصالحين"[(٢)] والآيات فيه كثيرة والأحاديث، قال تعالى: ﴿وَيَخِرُّونَ لِلْأَذْقَانِ يَبْكُونَ وَيَزِيدُهُمْ خُشُوعاً﴾[(٣)] وفي الآية تصريح لصنف من الناس لهم صفة الخشوع، والبكاء يزيد من هذه الصفة المحمودة في التواصل التعبدي مع الخالق عز وجل، ووردت أحاديث كثيرة تدل على بكاء النبي صلى الله عليه وسلم رحمة لأمته ومنها موقفه مع عبد الله بن مسعود حينما طلب أن يقرأ عليه القرآن فحينما بلغ الآية ﴿فَكَيْفَ إِذَا جِئْنَا مِن كُلِّ أمَّةٍ بِشَهِيدٍ وَجِئْنَا بِكَ عَلَى هَؤُلاء شَهِيداً﴾[(٤)].

وغالبا يوظف الناس البكاء للسعي إلى مطالبهم، أو للوصول إلى أهدافهم، ويتحدد نوع البكاء بحسب الهدف أو المقصد، ويمكن أن نطرح تساؤلا هاهنا: هل البكاء يحقق إشباعا عاطفيا يمكن أن يتمثل بالكلام والتلطف بالشعر، أو يتحقق من خلال دعم مادي لمن يتوسل بالبكاء، فقد يتوسع الناس في أساليب البكاء من تأثير العين إلى تأثير الصوت أو التمثيل والتزيف في البكاء، وهناك

---

(١) سورة المائدة، آية: ٨٣.

(٢) الإمام الحافظ أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، **فتح الباري بشرح صحيح البخاري**، (دار المعرفة، بيروت، د.ت)، ج٩، ص٩٨.

(٣) سورة الإسراء، آية: ١٠٩.

(٤) سورة النساء، آية: ٤١.

حقائق علمية محيرة حول البكاء، أطلعت عليها على مقطع فيديو؛ حيث يُذكر أن المرء يذرف حوالي مئة لتر من الدموع في حياته. وعند تقطيع البصل، أو دخول حبة غبار إلى العين، تخرج الدموع، ووظيفة الدموع هنا، تعمل على إبعاد الأجسام الغريبة وحماية العين. ولكن لماذا نبكي عند الغضب والخوف وخيبة الأمل، أو حتى عند الفرح؟ سؤال لا توجد له حتى الآن إجابة واضحة عند علماء الطب، فبعض النظريات تقول: "إن البكاء قد يكون أيضاً وسيلة للتواصل بشكل فعال مع البيئة المحيطة، وهو ما يُوّلد لدى الآخر شعورا بالتعاطف وحب تقديم المساعدة، ويظل البكاء والدموع لغز يحير الأطباء"[(١)].

ويحاول الطبيب فايز بيبي الإجابة عن بعض التساؤلات التي ترد على **موقعه الطبي** عن فوائد البكاء الصحية قائلاً: "هو مظهر من مظاهر انفعال النفس الإنسانية فوائده من الناحية الفيزيولوجية هي محط نقاش واكتشاف، وأما من النّاحية النّفسية فهي جلاء للهموم والتماس للراحة ورقة للقلب ونقاوة للنفس، وهي بالنهاية ملجأ كل مصاب يسلو إليها ويرى عزاءه فيها. ويقول الدكتور عادل الشافعي: البكاء هو نعمة من الله؛ لأنه أصدق تعبير عن المشاعر الإنسانية، فالطفل الصغير يبكي فنلبي حاجته، وهنا البكاء أداة تعبير وحيدة تعوضه عن الكلام والحركة حتى يتمكن من التواصل مع الآخرين، أما بالنسبة للكبار فالأمر يختلف، عندما نحزن نبكي، وعندما نفرح نبكي"[(٢)].

والبكاء أنواع ودرجات نذكر من أنواعه: "بكاء الرحمة والرقة، بكاء

---

(١) مقطع فيديو مركز DW الإعلامي، بعنوان الدموع والبكاء لغز يحير الأطباء، على الرابط: http://www.dw.com/ar/

(٢) انظر إجابة الدكتور فايز بيبي على الموقع **الطبي**، على الرابط: http://www.altibbi.com

الخوف والخشية، بكاء المحبة والشوق، بكاء الفرح والسرور، بكاء الجزع من ورود المؤلم وعدم احتماله، بكاء الحزن، بكاء الخور والضعف، بكاء النفاق وهو أن تدمع العين والقلب قاسٍ، فيظهر صاحبه الخشوع وهو من أقسى الناس قلباً، البكاء المستعار والمستأجر عليه كبكاء النائحة بالأجرة، بكاء الموافقة وهو أن يرى الرجل الناس يبكون لأمر فيبكي معهم"[١].

وغالبا ما نسمع بدموع التماسيح، وهو مصطلح يرمز إلى ادّعاء الحزن، أو التظاهر به، وهو وصف للدموع الكاذبة، ويُشار به إلى ذلك الشخص الذي يستعطف الآخرين بالكذب، أو الوهم[٢]. ويعتقد غالبية الناس أن التمساح يذرف الدموع عندما يبتلع فريسته بشهية، والحقيقة هي أنه لا توجد للتماسيح دموع وهو لا يستطيع البكاء، ولكنه سائل ينزل من عينيه عندما يحاول ابتلاع فريسة أكبر من مقاييس فكيه. وتقال هذه العبارة لمن يبدو عليه أنه آسف لوضع ما، وهو في قرارة نفسه سعيد لذلك أو أنه السبب فيما حدث[٣]. وهناك دراسة نشرت على صحيفة الهافتغتون بوست الأمريكية، تكشف أسرار البكاء، ومن أهم وأغرب الاكتشافات عن الدموع ما نشره الباحث كينت فيلت من جامعة فلوريدا الأمريكية، حول أن التماسيح تبكي وتذرف دموعها حقيقة، إذ تبكي

---

(١) انظر: ابن القيم الجوزية، زاد المعاد في هدي خير العباد، تحقيق : شعيب الأرناؤوط، عبد القادر الأرناؤوط، ط١٤، (مؤسسة الرسالة، مكتبة المنار الإسلامية، الكويت بيروت، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م)، عدد الأجزاء٥، الموسوعة الشاملة، على الرابط : http://islamport.com/w/qym/Web/3188/53.htm

(٢) سامي اليوسف، "دموع التماسيح"، **صحيفة الجزيرة الإلكترونية** العدد (١٥٧٧١)، (٢١ صفر ١٤٣٧هـ، ٣ ديسمبر ٢٠١٥م).

(٣) إسراء حسني، "تعرف على حكاية المقولة الشهيرة "دموع التماسيح"، موقع كايرو دار متعة المعرفة بوابة اليوم السابع التعليمية والمعرفية، (الأربعاء ٢ - ٤ - ٢٠١٤م).

عند التهامها فريستها، والغاية من ذلك تنقية العيون لأنه لدى التماسيح ثلاثة جفون قد تؤدي لجفاف العين إذا لم ترطب، ونوهت الدراسة إلى بكاء النساء والرجال وذكرت أن النساء يبكين خمس أضعاف بكاء الرجال؛ لأن خلايا الدمع لديهن تختلف حسبما ذكرت الباحثة لوان بريزيذرين(١).

وإذا ما انتقلنا إلى دموع المرأة ودموع الرجل، فمعروف في الثقافة العربية أن بكاء الرجل في الثقافة العربية عيب؛ كونه علامة من علامات الضعف والعجز وقلة الحيلة، ومنظر مألوف "حين ترى المرأة تبكي؛ فالكلمة تجرح مشاعرها فتبكي، والعبارة تهز وجدانها فتبكي، بالإضافة إلى ذلك فهي مخلوق ضعيف من الناحية الجسمية؛ لذا قد تستخدم البكاء للدفاع عن النفس"(٢). والثقافة العربية نفسها التي تعيب البكاء على الرجل في الواقع تنتقد الثقافة العربية بكاءه في الشعر؛ حيث يقال إنَّ ابن سلام انتقد في كتابه **(طبقات فحول الشعراء)** الشعراء الذين يتباكون في شعرهم، وقلل من قيمة ذلك الشعر ومن أصحابه(٣).

وقد يشتهر الرجل بأنه بكّاء لرقة قلبه كما عرف عن أبي بكر الصديق رضى

---

(١) **صحيفة الشرق الأوسط**، جريدة العرب الدولية، العدد (١٢٨٢٩)، (١١ربيع الأول ١٤٣٥هـ، ١٢ يناير ٢٠١٤م).

(٢) عبدالله بن محمد بادابود، أنواع البكاء،" شبكة صيد الفوائد، على الرابط:
http://www.saaid.net/rasael/668.htm?print_it=1

(٣) هذا الرأي نقلاً عن منتديات عتيبة، موضوع شعر البكائيات وشعراء الألم، تاريخ الإضافة (٢-٣١- ٢- ٢٠١٠م)، حاولت البحث عن هذا الرأي بمراجع عدة ولم أجد موقف ابن سلام من الشعراء البكائيين، ثم بالبحث في كتاب **طبقات فحول الشعراء** لابن سلام الجمحي لم يتضح لي موقف ابن سلام السابق ذكره في المنتدى، ولكنه خصص طبقة لأصحاب المراثي، وذكر أن التأبين مدح الميت والثناء عليه، وقد يتبين من قراءة أكثر تعمقاً، أو قد يكون هذا رأي (نجم سهيل) الذي قام بإضافة هذا الرأي.

الله عنه- بأنه رجل أسيف؛ أي الرقيق القلب البكّاءُ، قالت السيدة عائشة رضي الله عنها في أبيها: إنّ أَبَا بَكْرٍ رَجُلٌ أَسِيفٌ، فمَتَى ما يَقُم مَقَامَك يَغْلُبْه البُكَاء[1]. وقد أثبتت الإحصائيات "أن البكاء يختلف باختلاف المجتمعات فهناك شعوب لا تبكي مثل الشعب الفرنسي الذي لا يبكي فيه إلا ٨٪ فقط والسبب الحب"[2]. ولعلنا نلحظ من خلال العينة التي أوردناها في جداول ظاهرة بكاء العرب شعراً، فما أسباب انتشار البكاء والبكائيات في قصائد اليوتيوب العربية؟ هذا السؤال الجوهري الذي نحاول الإجابة عنه من خلال دراستنا.

لعلنا من هذا التمهيد قد خرجنا بتصور عن مدلولات البكاء في الثقافة العربية، كون البكاء ظاهرة شعرية قديمة وحديثة، ظهر في الشعر العربي القديم في شكل البكاء على الأطلال، أو في الرثاء، أو في الغزل. ورغبة منا في الوقوف على ظاهرة البكائيات بين النص الشعري الورقي وقصائد (اليوتيوب) حاولنا رصد الظاهرة وأماكن ورودها. فقد ظهرت لفظة البكاء والدموع والبكائيات في عناوين **الدواوين** وعناوين **القصائد**، **وأبيات متفرقة** داخل بنية القصيدة، وعناوين مقاطع (اليوتيوب)، من مثل: ديوان **بكائيات الوداع الأخير** للشاعرة إيمان مصاروة (١٩٠٠م)، وديوان **البكاء بين زرقاء اليمامة** للشاعر المصري أمل دنقل (٢٠٠٨م)، و عنوان المجموعة الشعرية **أنشودة البكاء** للشاعر إبراهيم أبو طالب، (٢٠١٢م)، والمجموعة الشعرية للشاعر أنس الحجار **دموع على الورق** (٢٠١٥م).

---

(١) معجم المعاني الجامع.

(٢) محمد السقا عيد، هل البكاء عيب؟ المصدر: حديث الدموع، الألوكة الثقافية، (٢٥-١١-١٤٣١هـ)، رابط الموضوع: http://www.alukah.net/culture/10336/26795/#ixzz2yRNNDpfO

المحور الأول: سيميائيات البكاء في القصيدة العربية النصية المكتوبة:

- مواضيع البكاء في القصيدة العربية:

الأسئلة التي يمكن أن نطرحها في هذا المحور هي: هل البكائيات ظاهرة جديدة في الشعر العربي؟ وما مواضيع البكاء في الشعر العربي؟ لقد عرف العرب القدماء البكاء في الشعر بوصفه تيمة تقليدية في بناء القصيدة القديمة الكلاسيكية وعرفت هذه البنية الفنية للقصيدة العربية بـ**البكاء على الأطلال**، وتناولت هذه الظاهرة الأدبية دراسات كثيرة في النقد الأدبي العربي سواء في ثنايا الكتب المهتمة بالشعر العربي القديم، أو دراسة الظاهرة بشكل مستقل نذكر منها: دراسة "قضية البكاء على الأطلال،" لعبدة بدوي (٢٠١٠م)، ثم ظهرت ظواهر أدبية خاصة بالبكاء خلال العصور الأدبية المختلفة، مثل: بكائيات الشيعة في العصر الأموي التي تناولتها بعض الدراسات مثل: "دراسة دلالات البكاء وموضوعاته في الشعر الأموي،" لبدران عبد المحسن البياتي (٢٠١١م)[١]، والبكاء الصوفي الذي تناولته دراسة يوسف زيدان **شعراء الصوفية المجهولون** (٢٠٠٩م)[٢]، وبكاء المدن مثل بكاء الأندلس وفلسطين من مثل دراسة: **البكائيات في الأدب الشعبي الفلسطيني** لعمر ماهر محمد عودة (٢٠٠٨م).

وسنوضح موضوعات البكاء والدموع عند الشعراء بوصفه رسماً إملائياً في القصائد، وبوصفه موضوعاً في قصائد الشعراء، ويشمل هذا البكاء: **البكاء الداخلي** للشاعر مثل بكائه على النفس، أو **البكاء الخارجي** مثل بكائه على الأحوال الخارجية.

---

(١) بدران عبد المحسن البياتي، "دراسة دلالات البكاء وموضوعاته في الشعر الأموي،" مجلة كلية الآداب، مجلة علمية محكمة تصدر عن كلية الآداب جامعة بغداد، العدد ٩٨، ISSN: 1994473X، (٢٠١١م) ص ص١-٤٠.

(٢) يوسف زيدان، **شعراء الصوفية المجهولون**، (دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٩م).

أ- البكاء الداخلي للشاعر الخاص بالنفس:

يأتي البكاء على النفس في أحوال متعددة ويمكن الوقوف على بعض منها؛ حيث يكثر في قصائد الشعراء تكرار مخاطبة العين: ومن أمثلة خطاب العين، خطاب نازك الملائكة بقولها:

عينيّ ، أيّ أسى يرين عليكما ... ويثير في غسق الدجى دمعيكما
إني أرى خلف الجفون ضراعة ... تستنطق الكون العريض المبهما
أفقان تحت الليل ألمح فيهما ... قطرات ضوء يرتشفن الأنجما
الكون مبتسم فأيّة لوعة ... يا مقلتيّ تلوح في جفنيكما؟
مسكينتان ، رأيتكما ما لا برى ... جيل أقام على لضلال وحوّما[1]

رأينا كيف يخاطب الشاعر من يشاركه البكاء، ويطلب منادمته على البكاء من مثل بكاء أمل دنقل[2]:

وكان يبكي وطناً..وكنت أبكي وطناً
نبكي إلى أن تنضب الأشعار
نسألها: أين خطوط النار؟

ويشكو الشاعر جفاف الدموع، ويبكي الشاعر من كان يواسيه بالدموع من مثل قول الشاعر وحيد خيون:

أبكيكِ مِنْ مُدُنِ الأحزانِ فابكيني ... يا عينَ مَنْ كانَ في همّي يواسيني[3]

وقد يشارك الشاعر المخاطب في القصيدة بالبكاء، ويصرح عن أسباب

---

(١) نازك الملائكة، إلى عيني الحزينتين، الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٦٨٢٣٩).

(٢) أمل دنقل، بكائية ليلية، الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٦٣٧٦٨).

(٣) وحيد خيون، رحلة الشرايين، الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٦٧١٩٠).

بكائه أو الأمور التي تبكيه. فالشاعر محمود درويش بقوم بتعداد الأمور التي عادة تبكي الناس، وتدمع لها العين، وينفي للمخاطبة أنها سبب بكائه، فأي بكاء تدمع له العين غير فقدان حضن الحبيب، والوطن وفقدان الابن. يصرح درويش بضمير المتكلم هذه المفارقات لينبه المخاطبة على أي شيء هو يبكي:

أنا أبكي !
أنا أدري أن دمع العين خذلان ... و ملح
أنا أدري،
وبكاء اللحن ما زال يلح
لا ترشّي من مناديلك عطرا
لست أصحو... لست أصحو
ودعـــي قلبـــي ... يبكـــي![1]

وقد يربط الشاعر البكاء بالحزن ويطالب بسكب الدمع تعبيراً عن الحزن كما نرى عند الشاعر رشيد الهاشمي حيث يقول:[2]

أسكب الدمع الهتوفـا	**وابك إن كنك حزينا**
هل يواسي القلب جفنٌ	**راح بالدمــع ضنينـا**
أنت يا هذا يسكب الـد	**مع أصبحـت قمينـا**

وأحياناً يبث الشاعر همومه ويطلب من الناس مشاركته البكاء على فقد من يعز عليه مثل فقد الأب، و يصرح ببكاء الناس على ألمه، كما نجد في قول محمود درويش:

---

(١) محمود درويش، البكاء، الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٦٤٧٥٣).

(٢) رشيد بن مطر الهاشمي البغدادي، شاعر عراقي، الديوان العربي (قافية النون).

وقد يستعرض الشاعر ألآمه بالبكاء، ويصرح بأنه يبكي شعرا، ويحول المشاعر إلى شعر يبكيه، فكأنما يرتبط البكاء بالتجربة الشعرية من مثل قول الشاعر أسامة أفقير:

عشقت الشعر وقلت كلاما أبكاني(١)

ويخاطب الشاعر نفسه، ويشكو حاله بعد فراق أحبته، ويتساءل عن مدى جدوى البكاء من مثل قول بشير فضل محمد شايف السقلدي:

بكيت وهل بكاء القلب يجدي؟

وقد أكثر الشعراء من البكاء على الشباب والتحسر عليه مثل بكاء الشاعر بركة محمد(٢):

بكاءً على ذاك الشباب الذى أودي	**ولو أن مصدوق الردى منه لا بدًّا**
فإنَّ النَوى تُدمى الجوانح ما رمت	**وما أضعف الإنسان في البين إن جدًّا**
ومـا كـل ثكـل يحمـل المـرءُ ثِقلَـه	**ومـا كـل مفقـود نُطيـق لـه فقـدًا**
إذا مـا عمـاد البيت مـالَ مُجنَـدلاً	**فـأي فـؤاد لا يقـدّ لـه قـدًّا**
وإن سال ماء للشباب على الثرى	**فهل لدموع العين أن تنقض العهـدًا**
تعلّـق فتّـاكُ الـردي بـابن يوسـف	**كنارٍ لدموع العين أن تنقض العهـدًا**

ومن أسباب بكاء الشعراء الشوق من مثل:

---

(١) أسامة أفقير، أسف على البكاء، موقع وجدة سيتي على الرابط: *www.oujdacity.net* ‹ *Journal* ‹ *Jeunes talents*.

(٢) بركة محمد، شاعر مصري حديث، كان وكيل بمصلحة التلغرافات والتليفونات المصرية، **بكاءً على ذاك الشباب الذي أودي**، قافية الدال، شعر الديوان العربي.

لُكِلٍّ دُمُوعٍ في مَحَاجِرِهَا عُذْرُ وَما لِدِمُوعِ العَينِ نَهْيٌ وَلا زَجْرُ
تُغَالِبُ دَمْعِي حَمْأَةٌ مِنْ تَجَلُّدٍ أَزَاجِرَةَ الدَّمَعَاتِ أَلوَى بِيَ القَهْرُ
دَعِي مُزْنَةَ الأَجْفَانِ تَنْهَلُّ كُلَّما تَرَاءَتْ قِفَارُ الحُزْنِ أَعْشَبَها القَطْرُ
سَوَاجِمُ لا يَرْقَا إلى العَيْنِ جَمْرُهَا تَشُقُّ حُبَابَ الخَدِّ مِنْ بَعْدِهِ النَّحْرُ
أَزَاجِرَةٌ ! وَالحُزْنُ بِالحُزْنِ طَارِقٌ يَفُلُّ شَبَاةَ الصَّبْرِ إِذْ عَجِزَ الصَّبْرُ
تَدَافَعَ دَمْعُ العَينِ فَارْفَضَّ مُبْدِياً حَنَيْنِي وَسِرُّ الحُبِّ لَيْسَ لَهُ سِتْرُ[1]

ويكرر الشاعر ألفاظ البكاء صراحة ودالة على فعل البكاء مثل (أذرف الدمع)، ولكنه أكثر من المتضادات لبث حزنه وتنهداته وحنينه لأهله ووطنه، كونه لا يبكي أمواتاً:

أقضي نهاري طائر النفس حائرا وأقطع ليلي كاسف البال ساهيا
فما هم بأموات فنبكي عليهم ولاهم بأحياء فنرجو التّلاقيا[2]

لاحظنا تكرارات لفظة البكاء في مجموعة القصائد المكتوبة السابقة، وجميع الصور التي صوّر الشعراء فيها لفظة البكاء والدموع صور لفظية، وأغراضها متكررة في بكاء النفس، ولكن لم يكن هناك طرف يتدخل في رسم علامات للبكاء مجاورة للنص المكتوب.

ب- البكاء على الأحوال الخارجية:

يبكي الشعراء بسبب الأحداث التي تصيب الأمة، ودموع الفواجع كثيرا ما

---

(١) علي المطيري، بكائية الأشواق، موقع دين الإسلام، المكتبة الشاملة، أرشيف منتدى الفصيح ٣، تاريخ الإضافة (٢٤-٤-٢٠٠٥م)، الرقم (٦٢٨٩).

(٢) إيليا أبو ماضي، دموع وتنهدات، الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٦٨٠٠٠).

تتكرر عند الشعراء، حتى تشكّلت البكائيات بوصفها ظاهرة في الشعر العربي المعاصر، وذكرى العيد يجدد الأحزان للشعراء من مثل قول عبد الرحمن العشماوي:

أشدو مع العيد أم أبكي مع العيد — وبين شدوي ودمعي صوت تنهيد؟
أشدو مع العيد إحساسا ببهجته — بعد الصيام، بتكبير وترديد
أبكي مع العيد إحساسا بأمتنا — مابين قتل وترويع وتشريد

وتتكرر بعض القضايا التي تكون مبعث إلى البكاء الخارجي، وتتكرر قضيتان مهمتان في شعر البكائيات (قضية فلسطين)، وقضية (جنوب لبنان) من مثل قصيدة أمل دنقل (لا يستلم مفتاح القدس) ليست هناك إشارات للبكاء في عنوان القصيدة، وينفي دنقل عن سرحان الشخص العربي الغافل استلام مفتاح القدس، ويشير العنوان إلى قصة استلام عمر بن الخطاب –رضي الله عنه– مفاتيح القدس؛ لأنَّ سرحان كان غافلا عن أمور وطنه وعن التجهيز للحصول على مفاتيح القدس، والعيون الحزينة تبيض عيناها من البكاء.

ويبكي الشاعر على حال الأطفال في الحروب، وتلتفت نازك الملائكة لبكاء الأطفال كما في قصيدتها مأساة الأطفال:

ودموع الأطفال تجرح لكن — ليس منها بدّ فيا للشقاء
هؤلاء الذين قد منحوا الحسّ — وما يملكون غير البكاء
منحتهم كفّ الطبيعة قلبا — بشريا يستشعر الآلاما
ورمتهم في كفّة القدر الغا — شم جسما لا يستطيع كلاما
فإذا ما بكوا فأدمع خرس — ربما كان خلفها ألف معنى[1]

---

(1) نازك الملائكة، مأساة الأطفال، الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٦٨٢١٩).

وردت ألفاظ البكاء في هذا النص مباشرة ورموزه مثل (بكاء، دموع، أدمع، نواح، تفجع، يندبون...) تكرر الشاعرة ألفاظ البكاء ورموزه جامعة بين الدلالات السمعية والبصرية، فتصوره بالصراخ والنواح والندب، ثم توصيهم بعدم البكاء واستبدال البكاء بالضحك:

يا جموع الأطفال يا مرهفي الحسّ كفاكم تفجعا وبكاء
لم تزالوا في أوّل العمر المرّ ولأيا ستعرفون الشقاء
لا تنوحوا على الذي قد فقدتم من جمال ومتعة وسموّ
واصيخوا لمأتم القدر الظالم في عاصف الحياة المدوّي
لم تزالوا براعما لم تفتّح ها الليالي على ظلام الحياة
فاضحكوا الآن قبلما يزأر الهول وتستنير الهموم العواتي[1]

وكما يلجأ بعض الشعراء إلى البكاء في رثاء حال الأمة، يرى بعض الشعراء الآخرين أن البكاء فضيحة وذل وهوان، ويتضح ذلك في قول الشاعر الوطني عبد الله عبد الوهاب نعمان في وداع الرئيس إبراهيم الحمدي في قصيدته بعنوان عاصمة العزاء:

نَهَاكِ الْكِبْرِيَاءُ عَنِ الْبُكَاءِ فَكُفِّيْ الدَّمْعَ عَاصِمَةُ العزاءِ
عَهَدْتُكِ وَالْجِرَاحَ عَلَيْكِ تُتْرَىْ وَحُزْنُكِ فِيْكِ حُزْنَ الأَقْوِيَاءِ
وَفِيْكِ رَأَيْتُ أَشْلاَءَ الضَّحَايَا تُعَاظِمُ فِيْكِ إِصْرَارَ الإِبَاءِ
فَمَا رَعَشَ الرُّجُوْلَةَ فِيْكِ ذُعْرٌ وَلاَ أَخْزَتْكِ وَلْوَلَةُ النِّسَاءِ

---

(١) نازك الملائكة، مأساة الأطفال، الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٦٨٢١٩).

أَتَيْتُــكَ مُظْمِئَــاً جَفْنِــيْ وَعَيْنِــيْ وَلَــمْ أَفْضَــحْ جَلاَلَــكَ بِالْبُكَــاءِ
وَجِئْتُــكَ فَــاخِراً جَــذِلاً لأَنِّــيْ أُذِلُّــكَ لَــوْ أَتَيْتُــكَ بِالرِّثَــاءِ[1]

وللبكاء في الشعر فلسفة خاصة ؛ بحيث يصور الضد من غرض البكاء، فقد يقرن البكاء بالضحك، ويقصد منه السخرية أو تصوير عكس الغرض المقصود، ويتكرر تناقض البكاء والضحك في القصائد، ويتساءل الشاعر عن تكرار البكاء والضحك، والوظيفة التي يؤديانهما من مثل قول الشاعر محمد الحارثي :

هكذا تبكي وهكذا تضحك[2]

ويصور هذا التناقض بين البكاء والضحك الشاعر سميح قاسم في رثاء الشاعر محمود درويش في قصيدته لا حوار معك بعد الآن حيث يقول :

يكذبُونْ
وهُم يضحكُونَ بُكاءً مَريراً وَيستعطفونْ
ويلقونَنَا للسَّرابِ
ويلقونَنَا للأفاعِي
ويلقونَنَا للذّئابِ
ويلقونَنَا في الخرابِ
ويلقونَنا في ضَياعِ الضَّياع
وتَعلَمُ يا صاحبي. أنتَ تَعلَمْ

---

(١) عبدالله عبد الوهاب نعمان، أتيتك بالبشر لا بالعزاء، الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٧٦٤٧٤).

(٢) محمد الحارثي، شاعر سعودي، تكرار البكاء والضحك، الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٦٣٣٤٥).

بأنَّ جَهَنَّم مَلَّتْ جَهَنَّمْ
وعَافَتْ جَهَنَّمْ
لماذا تموتُ إذاً. ولماذا أعيشُ إذاً. ولماذا[١]

وقفنا على تكرارات لفظة البكاء في القصيدة العربية ومترادفات البكاء ومدلولاته، وتتبعنا مواضع بكاء الشاعر نفسه من الداخل وبكاء الخارج، ولا يختلف بكاء الشاعر على نفسه عن بكاء الأمة في غالب الأحيان.

ثانياً: سيميائيات البكاء في القصيدة العربية:

استعرضنا تيمةِ البكاء في القصيدة العربية المكتوبة بتنوع أغراضها، وسنستعرض سيميائيات البكاء في القصيدة العربية في اليوتيوب، لنوازن بين تلك العلامات في النص الصامت وبلون الحبر الداكن، والعلامات في النص المرئي المسموع والحركي بالصور ومقاطع الفيديو، ومن العلامات البكائية التي يتسم بها النص المكتوب الورقي على النّحو الآتي:

أ- الدلالات الصوتية للبكاء:

تحشد نازك الملائكة عبارات صوتية للبكاء بقولها: (أنات - صرخات - آهات - زفير - نوح - يندب - يبكي) عبارات لتكثيف صيغ الحزن والهموم (صمت الفجر) يقابله (صوت الطفل - صوت الباكين - صرخات الموت - حفار القبر - صدى الآهات - رجع التكبير - شبح الهيضة)، كما ترتفع أصوات البكاء في قصيدة أسمعه يبكي لبدر شاكر السياب:

---

(١) سميح قاسم، شاعر فلسطيني، مَا مِن حوارٍ مَعك بعدَ الآن..، الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٨١٩٩٤).

أسمعه يبكي يناديني

في ليلي المستوحد القارس

يدعو أبي كيف تخلّيني

وحدي بلا حارس

غيلان لم أهجرك عن قصد

الداء يا غيلان أقصاني

إني لأبكي مثلما أنت تبكي في الدجى وحدي

ويستثير الليل أحزاني[1]

ويصاحب صوت البكاء صوت الجراح في قصيدة أنس الحجار:

دمعٌ وليلٌ وصوتُ الجـرحِ مُنكسـرُ	**تَبكي فيبكي الزّمانُ الحلـوُ والقَـدَرُ**
ما بينَ قوسينِ عمرُ المرءِ ، حينَ أتـى	**يبكي صُراخاً ، ويبكي حينَ يحتضِـرُ**
يكفي بكاءً فدمعي جَفَّ فـي مُقَلـي	**كُفّـي بربِّـكِ إن القلـبَ يَنفطِـرُ**
مازلتُ أذكرُ طعمَ الجُرحِ فـي جُمَلٍ	**بغُصّةِ الدّمعِ ذاكَ الحـرفُ يَنـدثرُ**[2]

ينبعث الإيقاع الصوتي في النص الشعري للبكاء حينما يحدث البكاء بكاء في قول الشاعر أنس الحجار "تبكي فيبكي الزمان، ويبكي صراخا" صورة تقابلية للفعل وردّ الفعل، ويصور الشاعر تناقضات صوتية بين الغناء والبكاء، ويخترق الصوتين صوت التنهيد كما في قصيدة شدو وبكاء لعبد الرحمن العشماوي، فيسمعنا الشاعر صوت التنهيد:

---

(١) بدر شاكر السياب، أسمعه يبكي، الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٦٨٠٦٧).

(٢) أنس الحجار، شاعر سوري، إلى الشاعرة المغربية (أسماء حرمة الله) بعد أن بكتْ وهي تلقي الشعر، موقع مجالس الإقلاع، على الرابط: http://poem.afdhl.com/text-33080.html

أشدو مع العيد أم أبكي مع العيد وبين شدوي ودمعي صوت تنهيد؟[١]

وبتقابل الأضداد يظهر بصوت الصراخ وعدمه، والبكاء وعدمه في قصيدة الشاعر أنسي الحاج:

ينظر إلى الأحرار
يكره الأحرار
ويصرخ ويعرف أنّه لا يصرخ:
خلّصني خلّصني
ويبكي ويعرف أنه لا يبكي،
لأنّ البكاء يُحرّر العاشق
وهو عاشق[٢]

ب- الدلالات اللونية للبكاء:

غالباً ما يصور الشاعر لون البكاء باللون القاتم كما تصوره سوزان عليوان في عنوان قصيدتها **دموع سوداء**:

و فجأةً
قطّةٌ بكثافةِ غيمةٍ
بقتامةِ قلبهِ حينَ هَدّدُهُ بالهجر
بحجمِ قلبها حينَ يخاف
تنقّطُ على شرشفِ الليلِ نجومَ عينيها

---

(١) عبد الرحمن العشماوي، شاعر سعودي، شدو وبكاء، موقع الشعر العربي.

(٢) أنسي الحاج، شاعر لبناني، قصيدة خلصني خلصني، الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٧٤٥٦١).

دموعًا سوداء[1].

ويصور أحمد مطر بكاء مخالفا عن المعهود، بكاء له علاقة بالألوان في عنوان القصيدة **البكاء الأبيض**:

لكنِ الدمعة في عين أبي
سر دفين
كان رغم الخفض مرفوع الجبين
غير أني، فجأة،
شاهدته يبكي بكاء الثاكلين!
قلت: ماذا يا أبي؟!
رد بصوت لا يبين:
ولدي.. مات أمير المؤمنين
نازعتني حيرتي
قلت لنفسي:
يا ترى هل موته ليس كموت الآخرين؟!
كيف يبكيه أبي، الآن،
ولم يبكِ الضحايا الأقربين؟!

**

ها أنا ذا من بعد أعوام طوال
أشتهي لو أنني
كنت أبي منذ سنين

---

(١) سوزان عليوان، شاعرة لبنانية، دموع سوداء، الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٧٢٤٩).

كنت طفلاً..

لم أكن أفهم ما معنى

بكاء الفرِحِين![١]

ورد في القصيدة لفظة (الدمعة) مرة واحدة، وتكررت تصريفات الفعل (بكى) وفي هذه القصيدة بكاء خارج عن النسق، عنوان القصيدة (البكاء الأبيض)، تعودنا للبكاء ظلال اللون القاتم، والشاعر أحمد مطر لوَّن البكاء باللون الأبيض، وهو لون عكس بكاء الحزن تماماً، وهو يعدد أكثر من نوع للبكاء (بكاء الثاكلين) و(بكاء الفرحين) وبكاء الفرحين هو صاحب الدلالة اللونية الذي لوّنه الشاعر بالبكاء الأبيض، فقد ميّز بينه وبين بكاء الثاكلين وهو بكاء بصوت لا يبين، والبكاء الأبيض (بكاء الفرحين) بكاء الفرح والأمل، هذا التضاد أو التصوير بالمفارقة لدلالات الألوان في البكاء؛ حيث لم يرد اللون الأبيض عند الشاعر الساخر السياسي أحمد مطر، ليكون البكاء الأبيض من دلالات الهزيمة، وإنما إمكانية التغيير والإصلاح.

ويلون الشاعر إيليا أبو ماضي دموعه باللون الأحمر القاني:

ألا ليت قلبا بين جنبيّ داميا ... أصاب سلوا أو أصاب الأمانيا

أجنّ الأسى حتّى إذا ضاق بالأسى ... تدفّق من عينيّ أحمر قانيا

تهيج بي الذكرى البروق ضواحكا ... وتغري بي الوجد الطيور شواديا

فأبكي لما بي من جوى و صبابة ... وأبكي إذا أبصرت في الأرض باكيا[٢]

---

(١) أحمد مطر، البكاء الأبيض، الموسوعة العالمية للشعر العربي، رقم القصيدة (١٦٧٨).

(٢) إيليا أبو ماضي، دموع وتنهدات، الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٦٨٠٠٠).

ويلون الشاعر عز الدين المناصرة بكاء الكنعانيات بألوان عدة، بلون حمرة الحناء، وخضرة الزيتون، وصفرة الكركم، والذهب:

الكنعانياتُ، ربيعٌ من ذهب رنَّانْ
صلَّينَ على الجبل المبتلِّ بدمع الآباءِ،
المجروح بسيف الأعداء.
الجبلُ المبتلُّ بدمع الآباءِ،
المجروح بسيف الأعداء، يُصلّي أيضاً،
للطلل الواقفِ فوقَ الرأسِ الوقّاد، العالي السَهْرانْ
المعشوشبِ دمعاً ودماً، والباكي وحشتَهُ،
تعانقَ دمعُ الكنعانيات، وحنّاء الأشجار.
سيعود عريساً يا شجر الزيتون، يعودُ،
تلطخ بالحنّاء المائلِ للحمرةْ.[1]

ت- الدلالات الحركية للبكاء:

للبكاء دلالات حركية جميلة في بعض القصائد؛ حيث تكشف اللغة المكتوبة عن حركية البكاء بلغته التعبيرية، وجماليات البكاء الحركي أنه يفضح المشاعر رغم التخفي كما في قول الشاعر ممدوح علوان:

كنتِ خلف التوجع والدمع
في الخوف كنتِ.. وكنتِ الشقاءْ
ولكي أتقرب منك

---

(١) عز الدين المناصرة، شاعر فلسطيني، بكاء الكنعانيات، الموسوعة العالمية للشعر العربي، رقم القصيدة (٨٥٧٩٦).

لكي أتلمس نبضك
أو أتقرى ابتسامة عينيك
كابدت هذا العناءْ
فضحتني الدموع التي صبغت ذكرياتي
ودمعيَ غالٍ
تعملت كيف استوى الدمع بالدم
أعبد من سفح الدمع والدم كرمى لها
فضح الدم حقدي
فلا عفو عمن أباحوا دمائي
ولا عفو عمن أباحوا البكاءْ".[1]

ويتعامل الشاعر ممدوح عدوان مع الدمعة على أنها فضيحة، ومنذ العنوان (أتلفّت نحوك .. أبكي) بصيغة المضارع تدل الجملة الفعلية على الحدث والاستمرار والحركة، وكما يفجر الحزن المتوهج فينا بكاء، يفجر الفرح المتوهج فينا بكاء، ولكن يقرر الشاعر "لا عفو عمن أباحوا البكاءْ"

د- الدلالات الزمانية والمكانية للبكاء:

من المعتاد عند الشاعر القديم بكاء الأطلال، وفي الشعر الحديث ارتبط البكاء بالوطن لكثرة النكبات والحروب، ومنه بكاء فلسطين بوصفها وطن كل العرب، والشاعر يقلب الصورة لذاك البكاء ببكاء الوطن نفسه على الشاعر حيث يقول:

---

(١) ممدوح عدوان، شاعر سوري، أتلفّت نحوك .. أبكي، الموسوعة العالمية للشعر العربي، رقم القصيدة (٧٨٥١١).

لماذا بكيتِ عليَّ ومنِّي ؛

ولّما تقرّح قلبي عليك، ومنكِ؛ ذبحتِ وجودي

وقدَّمتِ رأسي لسربِ الوحوش يصبّون فيه نبيذا

لماذا ... لماذا ... لماذا..؟

لماذا تبيحين دمعي ولحمي ونايي ورحلي؟

لهذا الغريبِ[1]

ويربط الشاعر بين الأماكن والبكاء، ويجعل الشاعر للبكاء مدناً وأماكن وأزمنة مرتبطة بالبكاء، مثلما ارتبط البكاء بأرض كربلاء في مثل قول نزار قباني:

مُواطنونَ نحنُ في مدائن البُكاءْ

قَهْوتُنا مصنوعةٌ من دمِ كَرْبَلاءْ

حِنْطتُنا معجونةٌ بلحم كَرْبَلاءْ

طعامُنا. شرابُنا

عاداتُنا. راياتُنا

صيامُنا. صَلاتُنا

زُهورُنا. قُبورُنا

جُلُودُنا مَخْتُومةٌ بخَتْم كربلاءْ..[2]

---

(١) خضر محمد أبو جحجوح، شاعر فلسطيني، أفتش عنك وعنّي (بكائية وطن ..) الموسوعة العالمية للشعر العربي رقم القصيدة (٨٠٩٩٩).

(٢) نزار قباني، لماذا يسقطُ مُتْعِبُ بنُ تَعْبَانْ في امتحان حقوق الإنسانْ؟، الموسوعة العالمية للشعر العربي، رقم القصيدة (٦٨٩٥٠).

كما ترتبط بعض الأماكن عند الشاعر بالبكاء، غالباً ما يرتبط البكاء بالليل، كما في قول الشاعر مظفر النواب :

في تلـك الساعـــة مــن شهـوات الليـل

وعصـافيـــر الشـــــوك الذهبيــــة

تستجلي أمجاد ملـوك العــرب القدمـــاء

وشجيرات البر تفيح بدفء مراهقة بدوية

يكتـــظ حليـب اللـــوز

ويقطر من تهديها في الليل

وأنا تحـت النهديـن

إناء

****

في تلك الساعة حيث تكون الأشياء

بكاءا مطلق(١)

ويظهر الزمن النفسي للبكاء في عنوان قصيدة الشاعر أمل دنقل **بكائية ليلية** حيث يشعرنا بساعات البكاء الليلية كما في قوله :

والآن .. ها أنا

أظلّ طول اللّيل لا يذوق جفني وسنا

أنظــر في ساعتـــي الملقــاة في جواري

---

(١) مظفر النـواب، شـاعر عراقـي، وتريـات ليليـة، الموسـوعة العالميـة للشـعر العربـي، رقـم القصـيدة (٦٤١٣٤).

حتّى تجيء . عابـرا مــن نقــط التفتيــش و الحصــار
تتّسع الدائرة الحمراء في قميصك الأبيض ، تبكي شجنا
من بعد أن تكسّرت في " النقب " رايتك !
تسألني : " أين رصاصتك ؟ "
" أين رصاصتك "
ثمّ تغيب : طائرا .. جريحا
تضرب أفقك الفسيحا
تسقط في ظلال الضّفّة الأخرى ، و ترجو كفنا !
و حين يأتي الصبح – في المذياع – بالبشائر
أزيح عن نافذتي السّتائر
فلا أراك .. !
أسقط في عاري . بلا حراك
أسأل إن كانت هنا الرصاصة الأولى ؟
أم أنّها هناك ؟؟[1]

ويتضاعف الزمن النفسي للبكاء في عنوان قصيدة الشاعر نفسه أمل دنقل **بكائية الليل والظهيرة**، حيث يشعرك باستمرارية البكاء ودائرية الزمن البكائي. ويبكي الشاعر الزمن والدهر والذاكرة من مثل مرثية لذاكرة القرن للشاعر علاء الدين عبد المولى:

---

(١) أمل دنقل، شاعر مصري، بكائية ليلية، الموسوعة العالمية للشعر العربي، رقم القصيدة (٦٣٧٦٨).

سأقولُ : امرأةٌ تزوَّجت امرأةْ

ذكرٌ تزوج من ذكرْ

ولدٌ أطاح بأمِّه

وأبٌ يبيعُ بناتِه ليلاً ويبكيهنَّ فجراً...

هكذا مرثيتي(١)

ونلاحظ هناك زمن أدبي للبكاء في القصيدة العربية، فكما يرتبط غالباً البكاء بالزمان الليلي، يرتبط البكاء غالباً بفصل الشتاء، كما في عنوان قصيدة الشاعر عوني العفيفي **بكائية في ليل الشتاء**، وقصيدة الشاعر عبدالإله زمراوي **جاثياً أبكي على غَيمُ الشتاءْ** حيث يقول:

يا بلادي

أنتِ تقتاتينَ مِن صبري

على رَهقِ الغناءْ!

زمِّليني بالذي

أسرجَ في ليلي

قناديلَ البهاءْ

وخُذيني مثلَ برقٍ

من عيونٍ لا تراني

جاثيا أبكي

(١) علاء الدين عبد المولى، شاعر سوري، مرثية لذاكرة القرن، الموسوعة العالمية للشعر العربي، رقم القصيدة (٧٥٩٥٤).

على غَيْمِ الشتاءْ![1]

ويصور لنا نزار قباني بكاءًا خاصًّا في ليال الشتاء في قصيدته **دموع وحقائب** وكأنك ترى لوحة بكائية شتوية، حيث يقول:

إذا أتى الشتاء..

وحركت رياحه ستائري

أحس يا صديقتي

بحاجة إلى البكاء

على ذراعيك..

على دفاتري..

إذا أتى الشتاء

وانقطعت عندلة العنادل

وأصبحت ..

كل العصافير بلا منازل

يبتدئ النزيف في قلبي .. وفي أناملي.

كأنما الأمطار في السماء

تهطل يا صديقتي في داخلي..

عندئذ .. يغمرني

---

(١) عبدالإله زمراوي، شاعر سوداني، جاثياً أبكي على غَيمُ الشتاءْ، الموسوعة العالمية للشعر العربي، رقم القصيدة (٨٥٦٧٤).

شوق طفولي إلى البكاء ..[١]

د- الدلالات البصرية للبكاء

يصور الشاعر صورة للدموع على الخدود بوصف مشاهد بالكلمات بقوله:

أمسى بخدي للدموع رسوم   أسفا عليك وفي الفؤاد كلوم
والصبر يحسن في المواطن كلها   إلا عليك فإنه مذموم[٢]

ويرسم لنا لوحة من الدموع والخدود الشاعر محمد نجيب المراد، في قوله:

رَسَمَ الحُبُّ لوحةً في عيوني   هل عرفتمُ في لونِها... أقلامَهْ
وبكى العشقُ حرقةً في دموعي   هل رأيتمْ على الخدودِ

ويصور إيليا أبو ماضي غشاء العين النفسي، وقتامة الرؤية النفسية بسبب الدموع بوصفه:

أعلى عيني من الدّمع غشاء   أم على الشّمس حجاب من غمام
غامض نور الطّرف أم غارت ذكاء   لست أدري غير أني في ظلام
ما لنفسي لا تبالي الطّربا   أين ذاك الزّهو، أين الكلف؟[٤]

ويصور لنا نزار قباني جمال الدموع على الخدود بصورة شعرية غير مألوفة

---

(١) نزار قباني، حقائب الدموع والبكاء، الموسوعة العالمية للشعر العربي، رقم القصيدة (٣٠١).

(٢) سمنون المحب، شاعر عباسي، أمسى بخدي للدموع رسوم، الموسوعة العالمية للشعر العربي، رقم القصيدة (٧٦٥٣١).

(٣) محمد نجيب المراد، شعراء العراق والشام، تباريحُ الشوق، الموسوعة العالمية للشعر العربي، رقم القصيدة (٨٢١٣٧).

(٤) إيليا أبو ماضي، يا أمة تقنى وأنتم تلعبون، الموسوعة العالمية للشعر العربي، رقم القصيدة (٦٧٩٤٣).

عند بقية الشعراء، ونختم بهذه الصورة الجميلة لعلامة من علامات البكاء في النص الورقي المكتوب، كما صوّرها الشاعر نزار قباني، :

إني أُحبـكِ عندمــا تبكـينَ

وأحبُّ وجهكِ غائماً وحزينا

الحزن يصهُرنــا معــاً ويذيبنــا

من حيث لا أدري ولا تدرينا

تلك الدموع الهاميات أحبها

وأحب خلف سقوطها تشرينا

بعض النساء وجوههن جميلةٌ

وتصيرُ أجملَ عندما يبكين[١]

انتهينا من رصد علامات البكاء في النص الورقي المكتوب، وننتقل إلى علامات البكاء في قصيدة (اليوتيوب) لنرصد أوجه الشبه والاختلاف.

ثانياً: سيميائية البكاء في قصيدة (اليوتيوب):

خصائص قصيدة (اليوتيوب) وأشكال البكاء فيها:

أشرنا في مقدمة البحث إلى أبرز خصائص قصيدة اليوتيوب، ومن أهمها دور الهواة في إدخال تحسينات حاسوبية تقنيّة مناسبة لنص القصيدة، وحضور رأي المشاهد في سياق القصيدة الجديد بوصفه متلقياً، فغالباً ما نجد تعليقات على المقاطع تشد المتلقي لمتابعة القصيدة لأسباب يُوردها. كما جددت التقنيّة الحاسوبية

---

(١) نزار قباني، عندما تبكينَ، الموسوعة العالمية للشعر العربي، رقم القصيدة (٦٧٠٢٤).

قصائد قديمة في طريقة عرضها للمتلقي، ووُظف موضوع البكاء بطريقة مختلفة عن النص المكتوب. وسنورد نماذج مختلفة من القصائد البكائية ثم نحلل العلامات البكائية فيها، ونرصد مدى تأثير تلك الوسائل التقنيّة على المتلقي من جهة، ونبين مدى مساهمة اليوتيوب في انتشار القصائد بطريقة مختلفة عن النص المكتوب من جهة أخرى، وسنعرض في هذا المحور أشكال البكاء في قصيدة اليوتيوب، وتأثيرها على المتلقي وهي على النحو الآتي :

١. البكائيات الشعرية الحقيقية المباشرة بالمشاهد الحقيقية لصوت الشاعر وصورته وتظهر عادة **على المنصات وفي اللقاءات التلفازية :**

من أبرز أشكال البكائيات في قصائد اليوتيوب إثارة للجماهير، القصيدة التي يلقيها الشاعر بصوته الحقيقي في أمسية أو في لقاء تلفزيوني ثم يبكي أمام الجماهير. فقد سجلت لنا قصائد اليوتيوب بكاء الشعراء على المنصات، وهو بكاء انفعالي حقيقي، من مثل بكاء الشاعر محمود درويش على المنصة وهو يقرأ قصيدة له في تونس كما في صورة شكل (١) ويظهر في الفيديو الشاعر سميح القاسم، ودرويش يغص بالكلمات أثناء إلقائه قصيدة (كيف نشفى من حب تونس) :

لـم أسمـع أبـدا عاشقـين يقولان شكرا

ولكـن شكـرا لـك لأنك أنـت من أنت

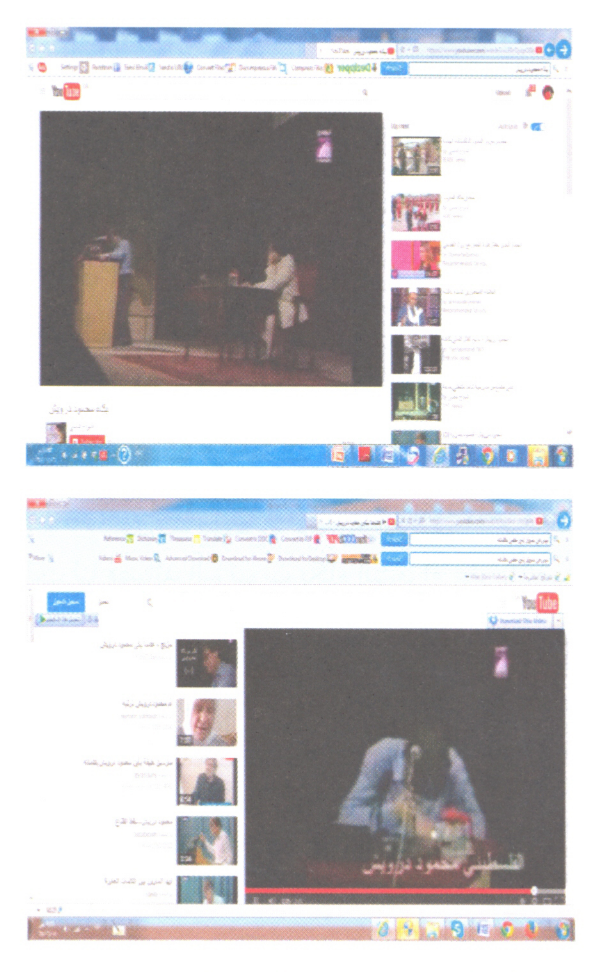
حافظـــي علـــى نفســك يا تـــونـس

سنلتقي غدا على أرض أختك : فلسطين

هل نسينا شيئا وراءنا ؟

نعم نسينا تلفت القلب، و تركنا فيك خير ما فينا

تركنا فيك شهداءنا، الذين نوصيـك بهـم خيرا



ولقد انتشر هذا المقطع الشعري الذي يظهر فيه محمود درويش وهو يلقي القصيدة ويبكي بعنوان: (بكاء محمود درويش)، فقد يكون بكاء الشاعر على المنصة وهو يلقي الشعر محرضاً لانتشار القصيدة بشكل أوسع بين الجماهير، ومثل هذا البكاء الانفعالي للشاعر أمام الجماهير يكون سبباً في اهتمام المتلقي بالقصيدة، وقد يُتداول المقطع البكائي للشاعر بين الجماهير باسم (بكاء فلان)

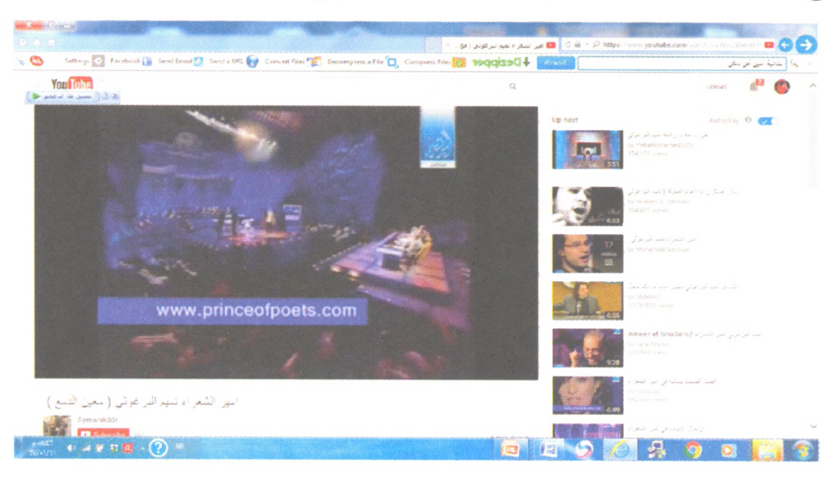
كما في بكاء الجواهري على نفسه في لقاء تلفزيوني معه، في برنامج **لقاء الأسبوع** الذي عرف في اليوتيوب بعنوان: (عندما يبكي الجواهري):

لقد أسْرى بيَ الأجلُ ... وطولُ مسيرةٍ مَللُ
وطول مسيرةٍ من دو ... نِ غايٍ؛ مَطمعٌ خَجِلُ
على أني – لأن يُنهي طولَ السُرى – وجِلُ
تماهلَ خشيةً وونىً ... وعُقبى مهلِهِ عجَلُ
وقُطِّعَ خَطْوُهُ جُنفاً ... كما يتقاصرُ الحَجِلُ
أشاعَ اليأسَ بي عُمُرٌ ... وكنتُ وكلُّهُ أملُ





وتكون القصيدة أكثر انتشارا حينما يبكي الشاعر أمام الجماهير في البرامج المباشرة، وقد يشارك الجمهور الشاعر الدموع، ويمكن للمشاهد رؤية انفعالات الجمهور في مقطع اليوتيوب، من مثل انفعال الجمهور مع الشاعر تميم برغوث في برنامج **أمير الشعراء** وهو يلقي قصيدة (**معين الدمع**).



١- البكائيات في مقاطع (كليبات) الإنشاد الديني:

أشرنا إلى بكاء الشاعر الحقيقي ومدى تفاعل الجماهير، ويشترك المنشدون

مع الشعراء في البكاء على المنصات بين الجماهير، ويحظَى مثل هذا البكاء الانفعالي باهتمام الجماهير من مثل بكاء المنشد العفاسي أثناء إنشاده قصيدة (ليس الغريب غريب الشام واليمن) لعلي بن الحسين زين العابدين:

دَعْني أَنُوحُ عَلى نَفْسي وَأَنْدِبُها	وَأَقْطَعُ الدَّهْرَ بالتَّذْكِيرِ وَالحَزَنِ
دَعْني أَسِحُّ دُمُوعاً لا انْقِطَاعَ لَهَا	فَهَلْ عَسَى عَبْرَةٌ مِنْهَا تُخَلِّصُني
وقد تجمع حَوْلِي مَنْ يَنُوحُ	ومَنْ يَبْكِي عَلَيَّ ويَنْعَاني وَيَنْدُبُني
وَأَلْبَسُوني ثِياباً لا كِمامَ لها	وَصارَ زَادي حَنُوطِي حينَ حَنَّطَني
وَأَنْزَلوني إلى قَبري على مَهَلٍ	وَقَدَّمُوا واحِداً مِنهم يُلَحِّدُني
وَكَشَّفَ الثّوْبَ عَن وَجْهي لِيَنْظُرَني	وَأَسْبل الدَّمْعَ مِنْ عَيْنيهِ أَغْرَقَني

ومثل هذا البكاء على النفس كثيرا ما يتكرر في النص الشعري الكتابي، ولكن بكاء المنشد أو الشاعر له تأثير خاص بين الجماهير، ويُعرف مدى تأثيره إما بمشاركة الجماهير الشاعر البكاء أو بالتّصفيق له مباشرة، فقد صفق الجماهير على عبرة العفاسي أكثر من مرة وهو ينشد قصيدة ليس الغريب غريب الشام واليمن.

يواجهنا نوع آخر من توظيف القصائد البكائية في اليوتيوب وهو انتشار القصيدة بصوت النشيد[1]، ولقد تنوعت موضوعات الإنشاد الديني فارتبط

---

(١) لقد تأثر الإنشاد الحديث بالفضائيات المرئية والفيديو كليب وأصبح الإنشاد قريب الشبه بالغناء وفي بدايات القرن العشرون كان للإنشاد الديني أهمية كبرى، حيث تصدى لهذا اللون من الغناء كبار المشايخ والمنشدين الذين كانوا يحيون الليالي الرمضانية، والمناسبات الدينية، وتطورت قوالب هذا الفن فأصبحت له أشكال متعددة وأسماء كثيرة تمجّد الدين الحنيف، وتدعو لوحدة المسلمين، وتشجب الرذيلة، وتدعو إلى الفضيلة، وتمدح رسول الله -صلى الله عليه وسلم- وآل البيت. فأصبح الإنشاد الديني ينافس قنوات الأغاني وهناك فرق للإنشاد الديني، وهناك العديد من المنشدين استطاعوا أن يحفروا أسماءهم في سماء الفن أمثال: الشيخ مشاري العفاسي، وأبي الجود، وأبي راتب، وإبراهيم =

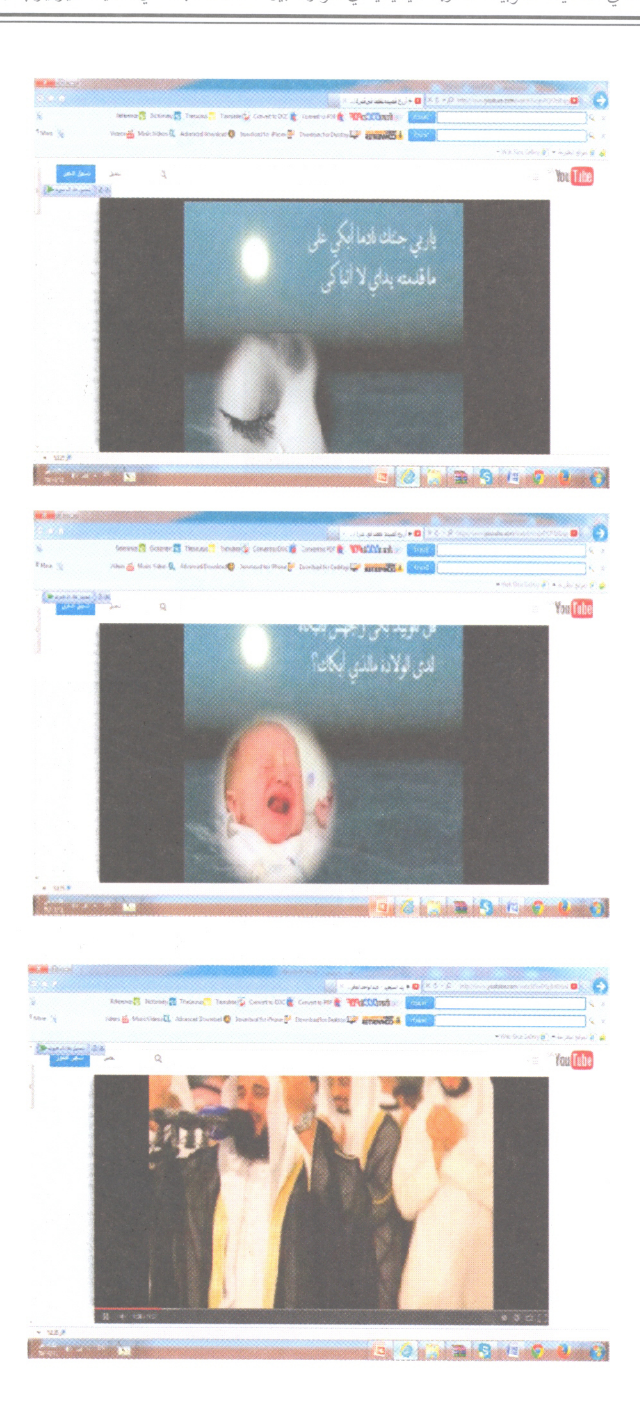
بعضها بالابتهال، والحياة الخاصة من مثل بكاء الزوجة في نشيد أبو عبدالملك (يا من يلوم على البكاء جفوني)، وطلب التأمل في صفحة الكون، والتدبر في خلق الله. وتعد قصيدة (**بكَ أستجير**) للشيخ إبراهيم علي بديوي، من القصائد الزهدية التي قدمت للجماهير بأشكال متعددة، وبرزت في الشكل الإنشادي من مثل قول[1] :

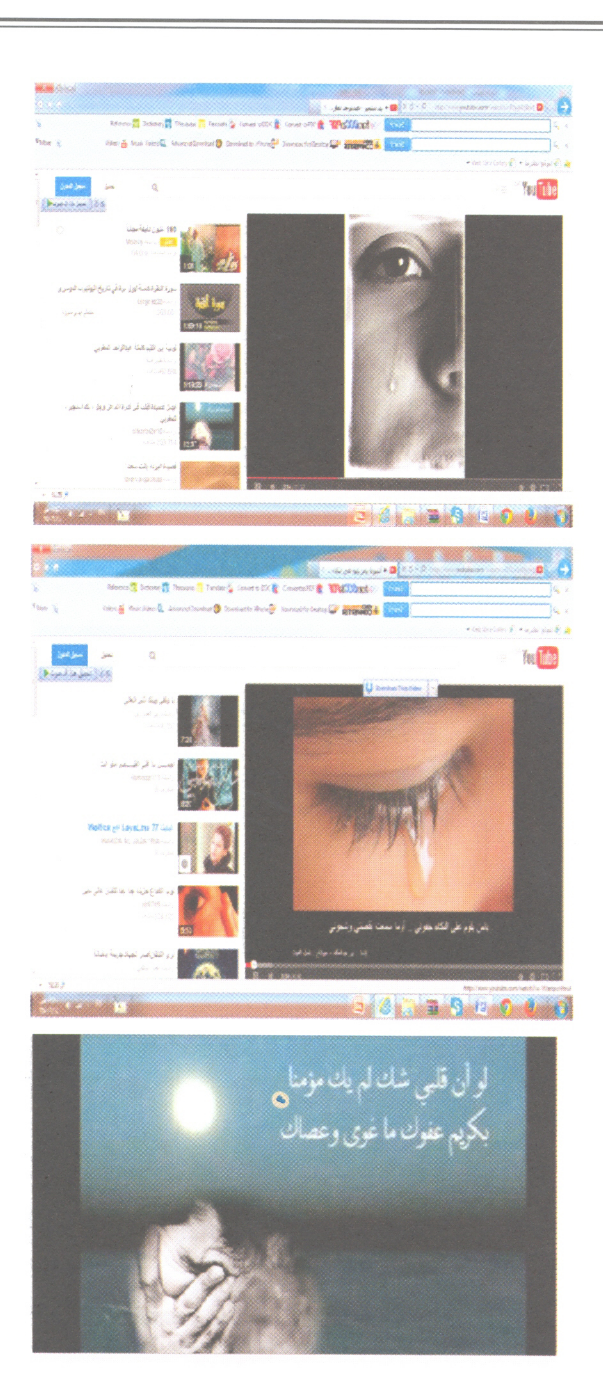
لو أن قلبي شكَ لم يكُ مؤمنًا ... بكريمِ عفوكَ ما غوى وعصاكا
يا مدرك الأبصار ، والأبصار لا ... تـدري لـه ولكنهـه إدراكـا
يا رب جئتكَ نادمًا أبكي على ... مـا قدمتـه يـداي لا أتبـاكى
قُل للوليدِ بكى وأجهش بالبكاء ... لدى الولادة : ما الذي أبكاكا ؟

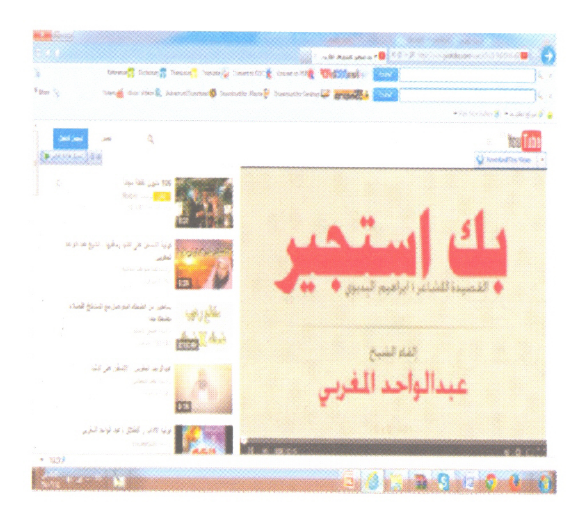


=السعيد، وأحمد الهاجري، وعادل الكندري، وأبو عبد الملك، وأبو علي، ومحمد الحسيان، وسمير البشيري، ويحيى حوى، ومحمد العزاوي، ومصطفى العزاوي، وأسامة الصافي، وأيمن الحلاق، وأيمن رمضان، وعبد الفتاح عوينات، وعماد رامي، وغيرهم كثير، كما أن أصبحت كليات الإنشاد الديني تستحوذ على أكبر نسبة مشاهدة من الوطن العربي ويكيبيديا، https://ar.wikipedia.org/wiki/.

(١) الشيخ إبراهيم بن على بن أحمد بديوى، شاعر وعالم دين مصري برز في الشعر الإيماني ولد عام ١٩٠٨م وتوفي عام ١٩٨٣م.


YouTube
ياربي جئتك نادما أبكي على
ما قدمته يداي لا أتباكى
لدى الولادة مالذي أبكاك؟


لو أن قلبي شك لم يك مؤمنا
بكريم عفوك ما غوى وعصاك



لاحظنا في الصور أعلاه أن البيت البكائي في القصيدة يصاحبه الصوت الإنشادي، حيث يُوظف في أبيات القصيدة البكاء الزهدي، ومعظم الصور المصاحبة للقصيدة توظف دموع الابتهال والسجود وصور من يناجي ربه في الخلوات. ويصاحب صورة البكاء الرسم الإملائي للقصيدة، والصوت المنشد. وقد تُعرف القصيدة بعنوان البيت البكائي كما في قصيدة بك أستجير التي انتشر العنوان التالي لها بـ (قل للوليد بكى وأجهش بالبكاء).

٢- الدراما الفنية في بكائيات ولطميات الشيعة:

عرفت بكائيات الشيعة في الشعر منذ العصر الأموي، ولكن وردت بكائيات الشيعة الشعرية في قصائد اليوتيوب بطريقة دراميه مختلفة عما وجدت عليه في الشعر القديم، وقد عرفت **اللطميات**[1] بوجود منشد يردد عليهم قصيدة

---

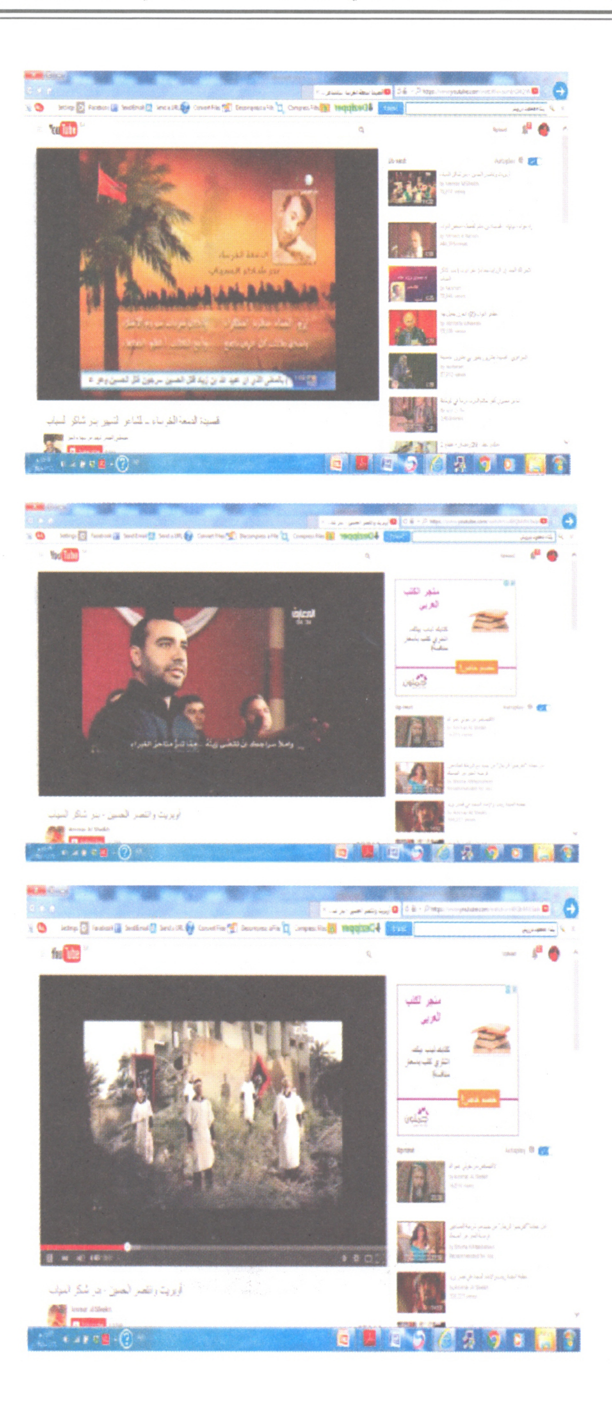
(١) "العزاء" أو "الشيلات" أو "اللطميات": هي مراسم حسب المذهب الشيعي، يقيمها محبو آل البيت في معظم دول العالم في أيام وليالي مناسبات استشهادهم؛ حيث يجتمع الناس ويضمهم موكب واحد، مع وجود منشد يردد عليهم قصيدة رثاء حزينة، يذُكر فيها المصائب التي جرت وحلت على آل بيت =

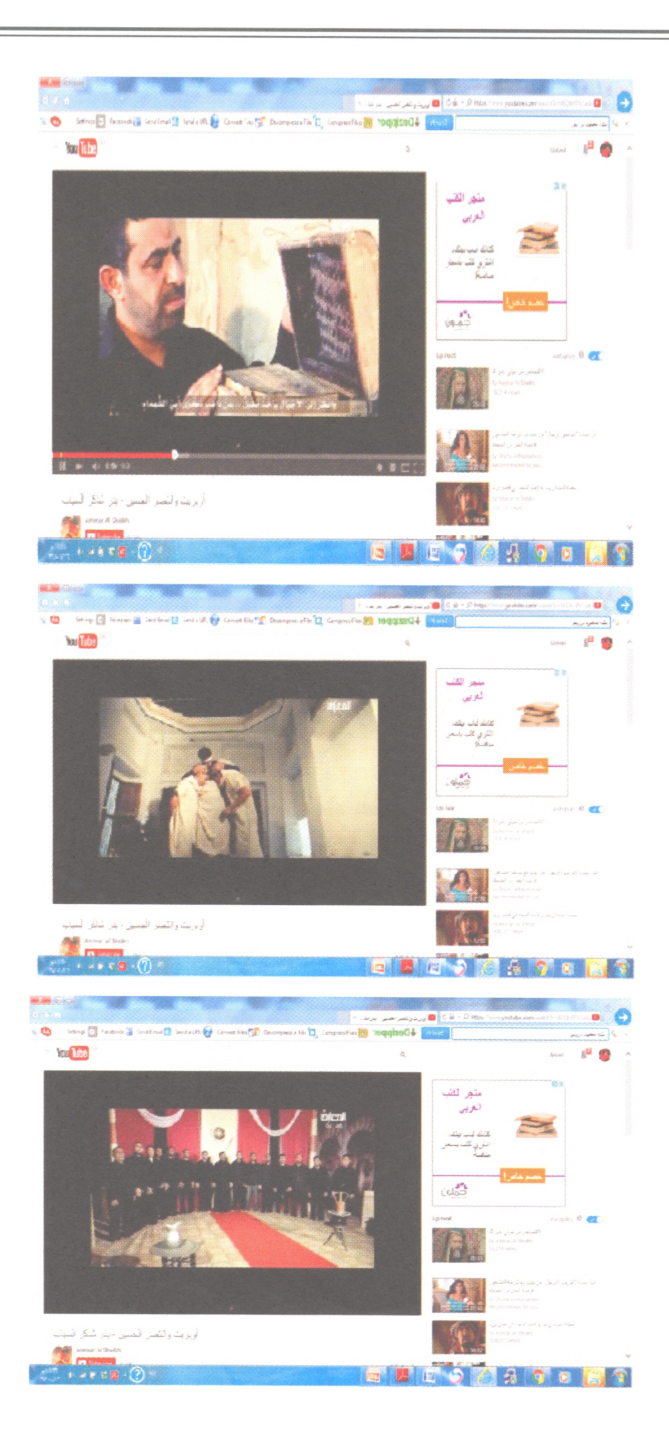
رثاء حزينة، يذُكر فيها المصائب التي جرت وحلت على آل بيت النبوة، وهذه اللطميات تعبير للحزن بما جرى على الإمام الشهيد الحسين ابن بنت رسول الله -صلى الله عليه وسلم- وحينما يدرس المحققون والباحثون هذا الفن، يُرجعون أصله لفن الرثاء.

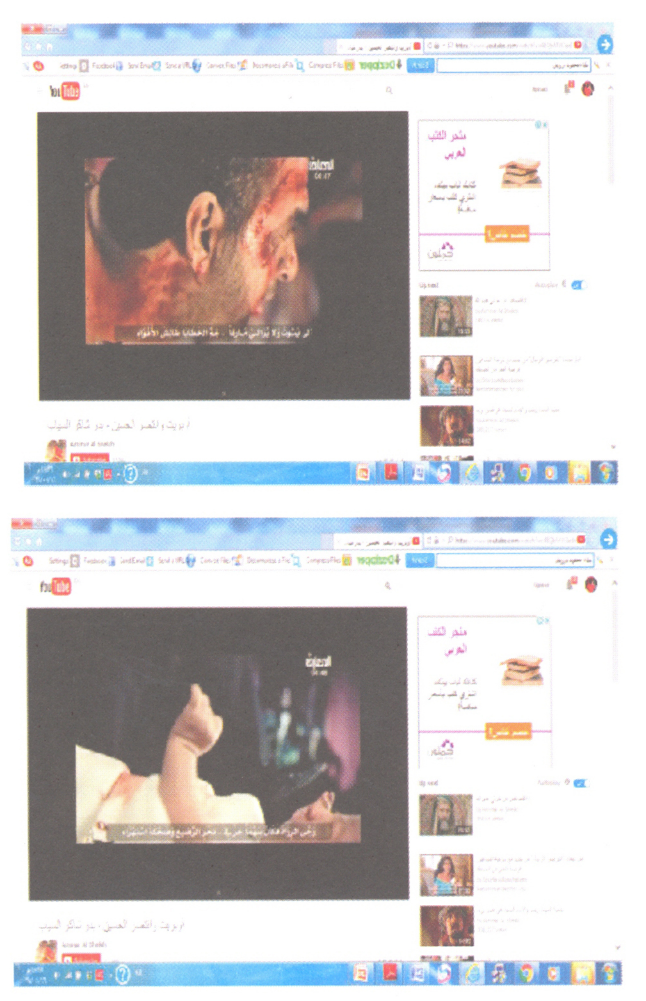
ولو تأملنا كيف وظفت قصيدة **(الدمعة الخرساء)** لبدر شاكر السياب في عمل أوبريت بعنوان (وانتصر الحسين) تظهر القصيدة في شكل مشهد درامي مختلف عن السياق المكتوب، ندرج مطلع القصيدة:

ارم السماء بنظرة استهزاء ... واجعل شرابك من دم الأشلاءِ
واسحق بظلّك كلَّ عرض ناصع ... وأبح لنعلك أعظم الضعفاءِ
واملأ سراجك، إن تَقَضّى زيتهُ ... مما تدرُّ نواضب الأثداءِ
واخلع عليه كما تشاء ذبالة ... هدب الرضيع وحلمة العذراءِ
واسدر بغيّك يا يزيد، فقد ثوى ... عنك الحسين ممزَّق الأحشاءِ
والليل أظلم والقطيع كما ترى ... يرنو إليك بأعين بلهاءِ
أحنى لسوطك شاحبات ظهوره ... شأن الذليل ودبَّ في استرخاءِ
وإذا اشتكى فمن المغيث وإن غفا ... أين المهيب به إلى العلياءِ

=النبوة. واللطمية: مفردة تطلق على المرثية التي تنشد، ويلطم الحاضرون على صدورهم حزناً وتفاعلاً مع المناسبة الحزينة (مجازاً: لأن اللطم يكون على الوجه). انظر: ويكيبيديا على الرابط: https://ar.wikipedia.org/wiki/.


YouTube
قصيدة الشمعة الخرساء - للشاعر الشهير بدر شاكر السياب
أوبريت وانتصر الحسين - بدر شاكر السياب
أوبريت وانتصر الحسين - بدر شاكر السياب


YouTube
متجر الكتب العربي



يظهر في نشيد القصيدة عدة شخصيات منهم : شخصية يزيد بن معاوية، والزهراء والشخصيات التي تؤدي دور الأداء التمثيلي واللطم، ودور المنشدين. ويوظف المشهد التمثيلي صورة نعل يطأ على رقبة طفل يبكي، ويزاوج الديكور بين مشاهد تاريخية ومعاصرة ويغلب عليه اللون الأحمر والأسود، تظهر مشاهد تعذيب لشخصيات مكبلة بالسلاسل وملطخة بالدماء، وتعذيب لطفلة وهي

تشرب الماء، وتكرس المشاهد مشاعر الكره تجاه يزيد بن معاوية، ويظهر كتاب قديم يروي تاريخ أبو الشهداء في الحسينيات، وتظهر شخصيات تحمل أعلام الثورة السوداء كتب عليها الحسين، وأطفال عليهم عصبات على الرأس كتب عليها الحسين. المشهد الدرامي يحكي قصة النص الشعري المكتوب أسفل المشهد بالرسم الكتابي.

أسرى ونام فليس إلا هِمَّة باسم الحسين، وجهشة استبكاءِ
واستقطرت عيني الدموع فيها بقايا دمعة خرساءِ[١]

وقد اتضح من خلال التجريب أن القصيدة في شكلها المرئي تؤجج الطائفية، وأن المشاهد الدرامية تُوظف صوت البكاء والعويل الذي لا يمكن أن يكون واضحاً في الرسم الكتابي للقصيدة[٢]. وقس على مثل هذا القصائد التي يُوظف فيها البكاء على الطريقة الصوفية والرقص الصوفي.

ولعلنا نخرج بنتيجة مهمة من هذا المحور مؤداها أن البكائيات في قصائد الشيعة المكتوبة لا تؤجج الطائفية بقدر ما تؤججه اللطميات في قصائد اليوتيوب، فهناك عوامل بصرية وسمعية وفنية تساعد على إيصال فكرة القصيدة بشكل مختلف عن المكتوب.

مكونات نص قصيدة اليوتيوب:

فبعد أن فككنا **قصيدة اليوتيوب** البكائية، وحللنا عناصر البكاء فيها،

(١) بدر شاكر السياب، أوبريت وانتصر الحسين.

(٢) لقد قمت بعرض قصيدة **الدمعة الخرساء** في شكلها المكتوب على طالبات في جامعة الدمام عام ١٤٣٥هـ وعلى طالبات بجامعة الملك سعود عام ١٤٣٧هـ، فلم تؤجج الطائفية عند العينة المختارة في شكلها المكتوب، وبعد عرض الفيديو اتخذن المشاهدات موقفاً سلبياً من القصيدة، ونفوراً من الشاعر بدر شاكر السياب.

يمكننا أن نجمل عناصر مكونات **قصيدة اليوتيوب** في أربعة عناصر هي : (النّص المكتوب – الصّيغ البصرية البديلة –الصّيغ الصوتية، التّفاعل النصي) فيقوم نص **قصيدة اليوتيوب** على الدمج بين عدة عناصر، مع مراعاة هيمنة بعد العناصر على الأخرى. وفيما يلي جدول يبرز العناصر التي يمكن تحليلها في النص وتكون في سياق **قصيدة اليوتيوب**، وهي عناصر يمكن توضح الفرق بين سياق القصيدة المكتوبة وقصيدة اليوتيوب بشكل واضح :

النّص المكتوب	الصّيغ البصرية البديلة	الصّيغ الصوتية	التّفاعل النصي عملية التلقي بصيغ نصية
إحالات نصية داخل النص (ألفاظ البكاء والدموع ومترادفاتها)	العلامات التصويرية (صور لمشاهد بكائية)	صوت الشاعر الحقيقي أو مؤثرات صوتية أخرى	(إحالات الفتح) إحالات خارج النص (التأثير، التحفيز للمشاهدة، التشويق، الإقناع).

فالبكاء في القصيدة المكتوبة رمزي أحادي النظرة من وجهة نظر الشاعر فقط، أمّا في قصيدة اليوتيوب فإن البكاء متعدد، بكاء رمزي من وجهة نظر الشاعر، وإشاري، وأيقوني من وجهة نظر المعد والملقي والمنفذ، فيمكن رصد أوجه الاختلاف في الآتي :

- استخدام الصيغ البديلة للفظة البكاء في قصيدة اليوتيوب.
- إمكانية التناص البصري وتوظيف المادة البصرية في أكثر من قصيدة.
- إمكانية التداخل النصي بين نصوص بكائية فصيحة وعامية، وشعري ونثري.

- قابلية التفاعل النصي الجماهيري للقصيدة.
- إحياء البكاء القديم بطريقة درامية فنية.

المحور الثالث: سيميائيات البكاء في القصيدة المكتوبة وقصائد اليوتيوب: أوجه التشابه والاختلاف.

لاحظنا إذن، من خلال تحليل المحورين السابقين أن البكائيات في الشعر العربي بوصفها ظاهرة شعرية وجدت عند الشاعر العربي القديم والمعاصر أيضاً، وتكررت موضوعات البكاء في الشعر، في البكاء على الأطلال، وبكائيات الشيعة بوصفها تيمة أساسية بالإضافة إلى موضوعات متفرقة في الحنين، والحب، وألم الفراق، وبكاء الشاعر على أحواله من الداخل، أو البكاء على الأحوال الخارجية تضامناً مع العالم بأغراضه المتعددة.

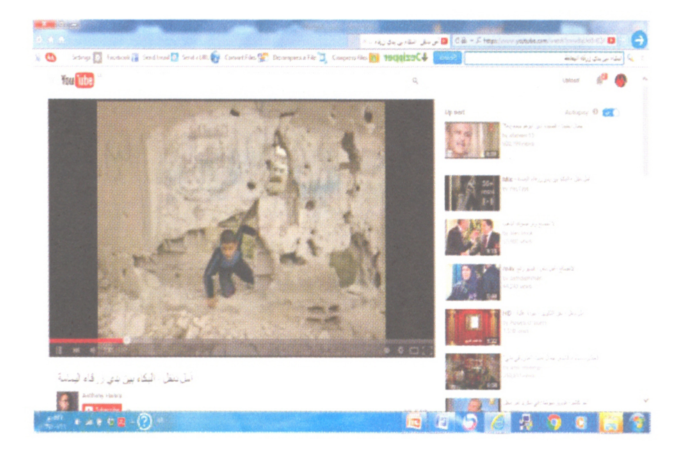
كما لاحظنا تشابه موضوعات البكاء في القصيدة المكتوبة وقصائد اليوتيوب، وهي تتكرر في بكاء المكان، والزمان، و النفس، والأشخاص، والحمائم، والبلابل، وغالباً ما يتكرر بكاء الوطن والأرض ما بين دموع المنازل، والبلاد، والمآذن، والجدار، وبكاء المحبوب والنفس بدموع القوافي والكلمات وبدموع الندم والألم.

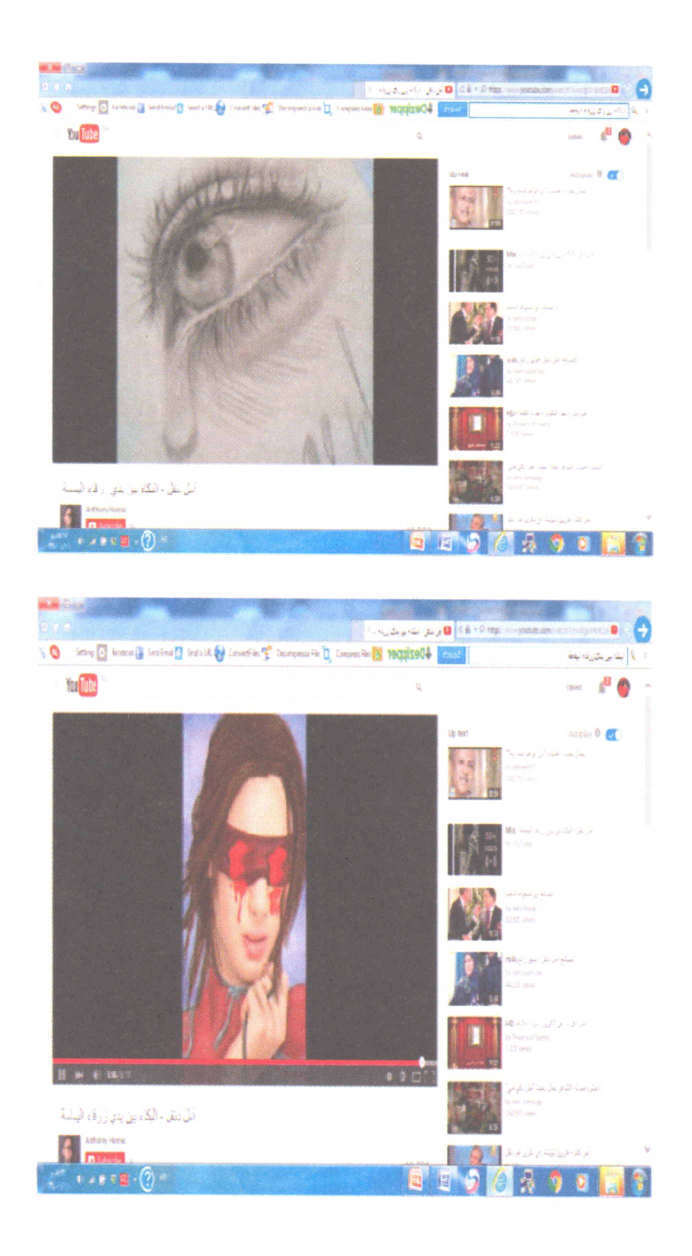
ولكن للبكاء في قصيدة اليوتيوب له **علامات** خاصة عن البكاء في القصيدة المكتوبة، ففي القصيدة المكتوبة غالباً، يستخدم الشاعر الرمز؛ حيث تتكرر الألفاظ الدالة على البكاء بعلاقات اعتباطية ليس بين الدال والمدلول علاقات تجاورية أو تشابه، فلا توظف صور الدموع سوى في أغلفة الكتب البكائية أو المجموعات الشعرية، ويوظف الشاعر الألفاظ ليصور مدى غزارة الدموع ونعت

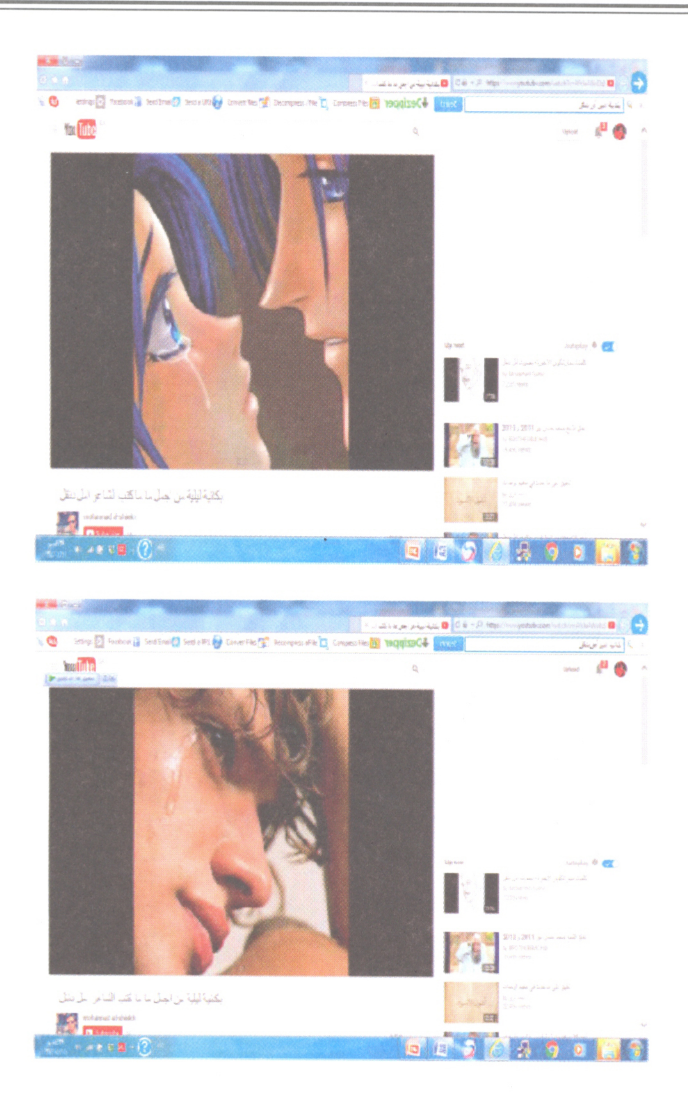
الدموع بمثل هذه الأوصاف الدموع : (السواجم، السواكب ...إلخ) في حين في قصيدة اليوتيوب يستخدم معد القصيدة الإشارة والأيقونة للدموع وللبكاء، فتجسد الصور مدى غزارة الدمع، فيستخدم المعد الصور فكلما بالغ معد المقطع في استخدام وسائل البكاء بالتقنية جسد لنا رسالته في ذاك المقطع.

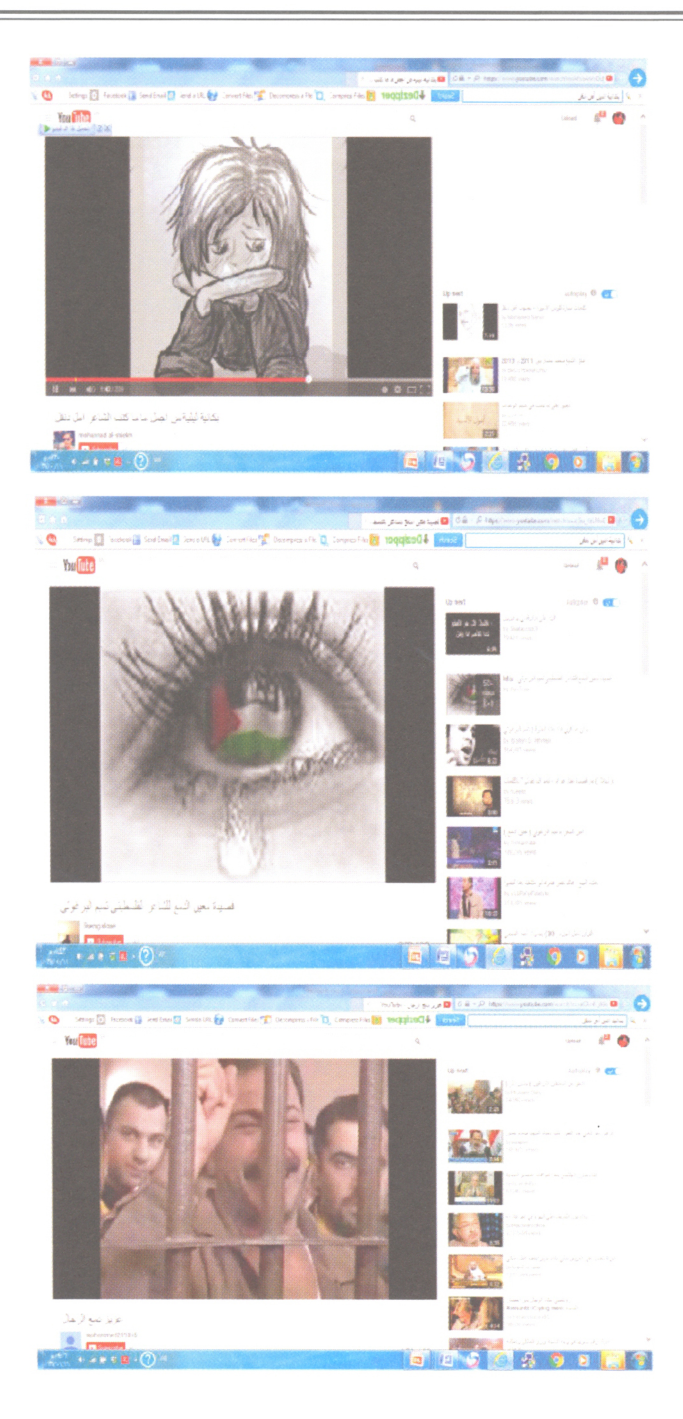
فلا تتشابه القصيدة المكتوبة وقصائد **اليوتيوب** من حيث معالجة المضامين لقصيدة البكاء، فهي تختلف من حيث المعالجات الفنية تماماً، فإن كانت لغة البكاء في القصيدة المكتوبة لغة رمزية يفهمها أهل اللغة نفسها أو من يتقن اللغة العربية، فإن الإشارات والأيقونات في قصيدة **اليوتيوب** لغة مشتركة بين جميع البشر يفهمها المشاهد بدون عناء، فالمعد غالباً، يستخدم العلاقات المتجاورة في المكان بين اللفظة والصورة، أو العلاقات المتشابهة، ويستخدم اللغة ذات الطابع البصري فتصير الرسالة في المقطع رسالة عالمية تستخدم البصر والسمع وتخرج إلى دائرة أبعد من دائرة اللغة العربية بأحرفها الرمزية، ومن ثم تتميز القصيدة البكائية في اليوتيوب بمميزات، من مثل :

- **استخدام الصيغ البديلة للفظة البكاء في قصيدة اليوتيوب**




YouTube
أمل دنقل - البكاء بين يدي زرقاء اليمامة
YouTube
أمل دنقل - البكاء بين يدي زرقاء اليمامة



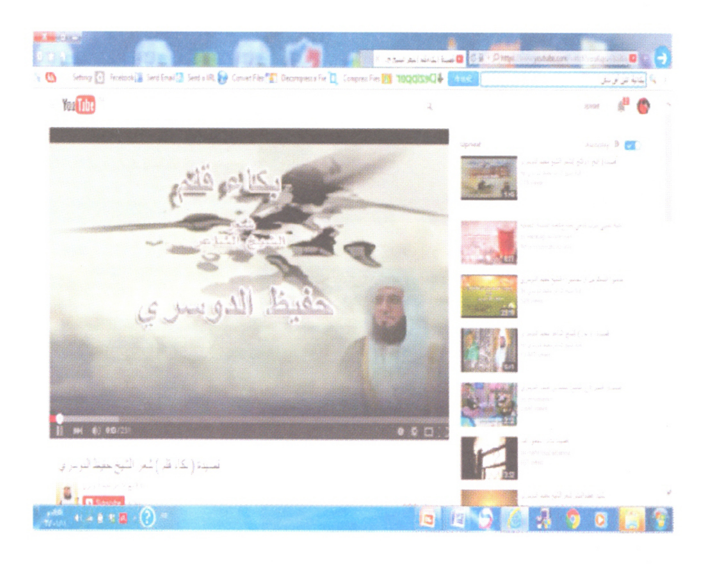


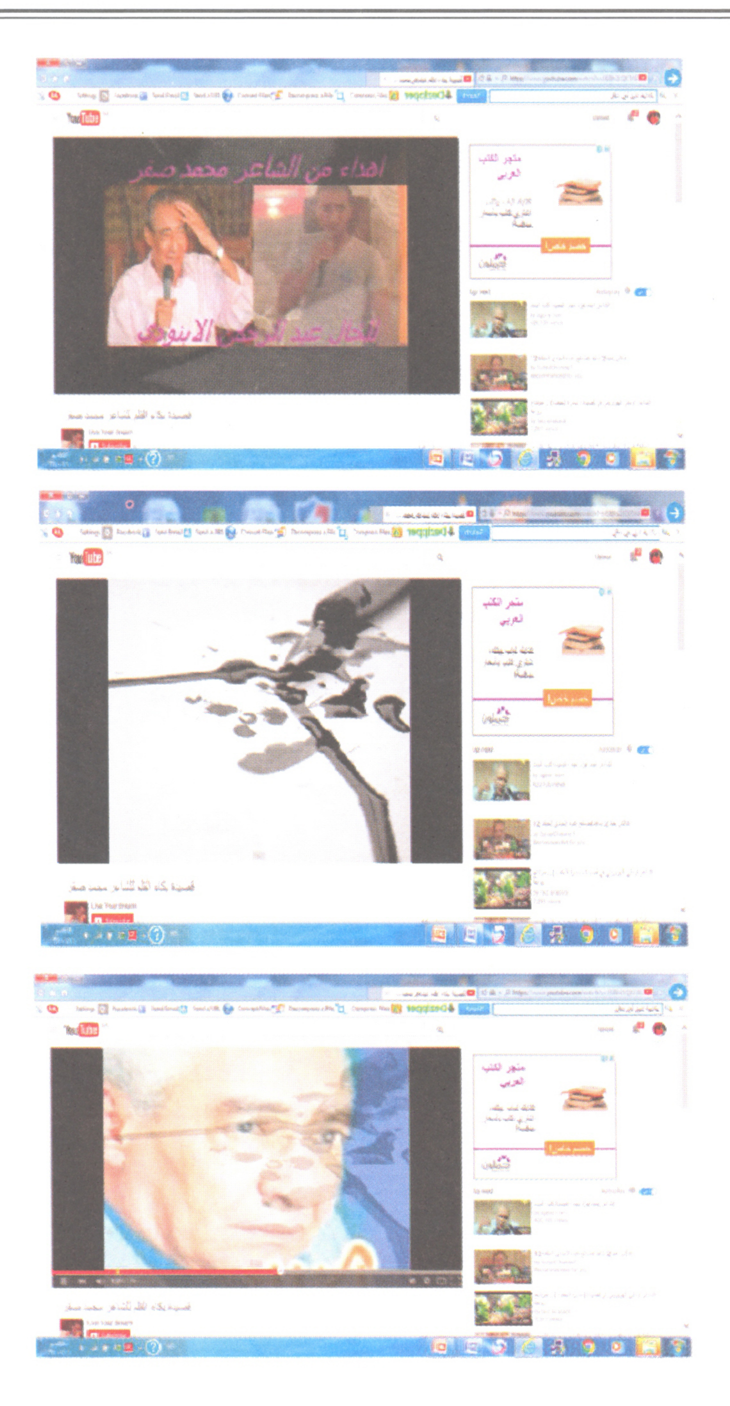
YouTube
قصيدة معين الدمع للشاعر الفلسطيني تميم البرغوثي
عزيز دمع الرجال

- **التَّناص البصري:**

من مظاهر التناص البصري توظيف الصور ذاتها لقصيدتين مختلفتين لشاعرين مختلفين بالصور ذاتها، فتصبح هناك علاقة بصرية بين القصيدة والصورة، كما في قصيدة الشاعر عبد الحفيظ الشمري **بكاء قلم**، وقصيدة الشاعر محمد الصقر **بكاء القلم**.

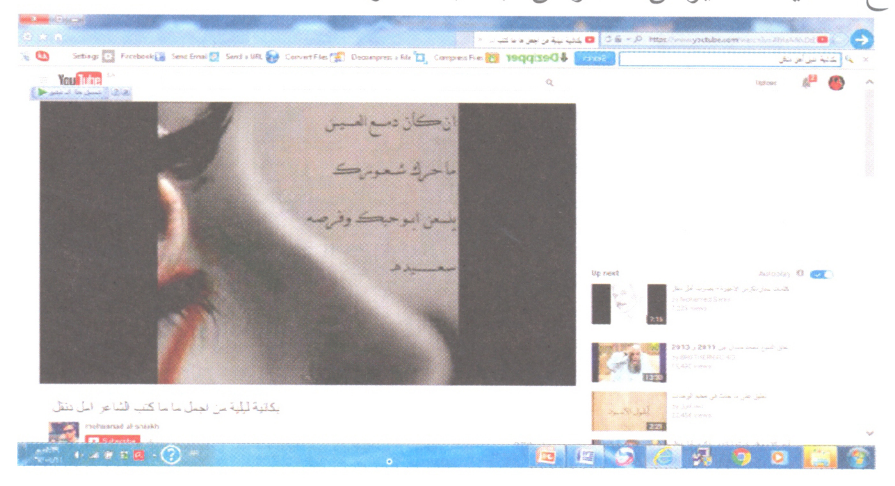
ولكن هذه العلاقة تتداخل حينما توظف لقصائد مختلفة، والأمر يكون سهلاً حينما يتعلق هذا التناص البصري بقصيدة مشهورة ومعروف قائلها، ولها مرجعية نصية قوية، في حين تصبح المسألة أكثر تعقيداً في العملية التعليمية، حينما يعتمد المشاهد على مقاطع مرئية غير موثقة ولا يجد المشاهد/الطالب من يرشده.




اهداء من الشاعر محمد صقر
للخال عبد الرحمن الابنودي
متجر الكتب العربي

- التّداخل النَّصي:

من الملاحظ كذلك تداخل النصوص في قصيدة اليوتيوب البكائية، فبعض المقاطع في اليوتيوب تحمل عنوان القصيدة البكائية، وتلقى القصيدة بمقطع صوتي ثم تدرج نصوص مكتوبة داخل المقطع أحياناً باللغة العربية الفصحى وأحياناً باللهجات الدارجة، من مثل قصيدة **بكائية** للشاعر أمل دنقل، يتداخل مع القصيدة الكثير من النصوص البكائية المكتوبة.



- تلقي الشعر عبر اليوتيوب وإحياء الشعر القديم (البكاء الاشتراطي) بالتفاعل النصي الجماهيري معه:

من حسنات قصيدة اليوتيوب إحياء بعض المورث الشعري والتفاعل الجماهيري له بشكليه المحدّث الجديد، فغالباً، يتكرر في عتبات مقاطع قصائد اليوتيوب، اشتراطات البكاء بعد مشاهدة المقطع، وغالبا هذا لا يحدث مع القصائد المكتوبة في الدواوين، ولعلنا نتلمس هذا النوع من البكاء الاشتراطي، مع قصيدة قديمة لابن زيدون، فمن أشهر البكائيات الغزلية قول ابن زيدون في ولادة بنت المستكفي:

أضْحَى التّنائي بَديلاً عَــنْ تَــدانينا، وَنَابَ عَنْ طيــبِ لُقْيانَــا تجافينَــا
ألاّ وَقَد حانَ صُبحُ البَينِ، صَــبّحَنا حَيْنٌ، فَقَــامَ بِنَــا للحَــيْنِ نَاعينَــا
مَنْ مبلــغُ الملبِســينا، بــانتزاحِهِمُ، حُزْناً، معَ الدهرِ لا يبلــى ويُبْلينَــا
أَنَّ الزَمانَ الَّذي مــازالَ يُضــحِكُنا أُنساً بِقُــربِهِمُ قَــد عــادَ يُبكينــا

في عصر الوسائطيات التقنية يبكي ابن زيدون ولادة بنت المستكفي بطريقة إبداعية مختلفة، فيظهر لنا في محرك البحث (جوجل) عشرات مقاطع (اليوتيوب) لنونية ابن زيدون وبطرائق فنية مختلفة ومتعددة، تارة يظهر ابن زيدون وولادة من مقطع مسلسل ملوك الطوائف، وتارة إلقاء القصيدة بعدة أصوات جميلة وجذابة، وغالباً تُدرج تعليقات أسفل المقطع للجماهير لمعرفة مدى إعجابهم بالمادة(١) من مثل: (القصيدة التي أبكتني صبيا وهاهي تبكيني الآن، أو قول أشهر وأغرب قصة حب في الأندلس وفي القرون الوسطى،... إلخ) وتسفر بعض التعليقات عن معرفة الناس بقصائد قديمة ما عرفوها إلا بعد مشاهدتها على (اليوتيوب)، وبعض التعليقات تعطي لنا مؤشرات أسباب تفضيل هذا النوع من إحياء القصائد البكائية من مثل هذا التعليق على بكائية ابن زيدون: "أستاذ عبد الكريم .. أشكرك من القلب، فأنا منذ أن سمعتها لأول مرة حملتها على جهازي، وأصبحت لا أمل سماعها ورؤيتها أيضا، فالقصيدة موجعة بكل تفاصيلها، وتاريخ شاعرها وقد أبدعت في اختيار الخلفية، والتصميم، ثم

(١) جمعنا بعض التعليقات على مقاطع اليوتيوب فيما يخص قصيدة نونية ابن زيدون بوصف هذه التعليقات نموذجا على تلقي الشعر عبر اليوتيوب. مثل إلقاء فالح القضاع بعنوان: أضحى التنائي على الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=DPuVFLDT-8E ، وإلقاء عبد الكريم ناتي وموسيقى الرحباني بعنوان ابن زيدون النونية الشهيرة على الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=Yrh2FUgetVs.

أضفت صورة العملاق جمال سليمان في دور ابن زيدون، واخترت موسيقى إلياس الرحباني، فكانت حالة إبداعية مبهره ومتعبة أيضا .. ألف شكر أستاذي" وتعليق آخر يوضح لنا سهولة سماع الشعر القديم بعد تحميله بالصيغ الحديثة: "أستاذي العزيز إلقائك [راااااائع] جدا لو أن ابن زيدون، أو المتنبي، أو ابن الرومي وغيرهم يعلمون الغيب وأنك سوف تلقي أبياتهم بهذا الأسلوب كانوا مدحوك، كل قصائدك محملها على صيغة وموجودة عندي بالسيارة بعد كتاب الله عز وجل [mp3] يعطيك ألف عافية" ونرى رد عبد الكريم على الجماهير من مثل: "أهلا بك أخي و تحياتي إلى الشعب الموريتاني الحبيب، أهم ما في المسألة هو الحس الفني، ثم الخامة الصوتية، ثم محاولة إتقان نطق اللغة العربية ليس على طريقة التجويد كما يعتقد البعض- بدليل أن أروع من نطقوا العربية لم يكن لديهم علاقة بالتجويد- ثم يأتي بعد كل هذا توفير الجو الفني للإلقاء [كالمايك] الجيد، والبرنامج الذي يمكنك من تسجيل الصوت وتصفيته، ثم الاطلاع على كيفية التسجيل، والمونتاج، والمكساج وهي أمور بسيطة على مستوى هذا النوع من الأعمال وفقك الله و شكرا لك".

إن فكرة بكائيات الشاعر القديم في قصائد (اليوتيوب) تختلف عن دموع الشاعر وهي مكتوبة على الورق، فرغم شهرة بكائية ابن زيدون (النونية) في الأوساط الأدبية والنقدية، فقد أكسبها الشكل الوسائطي الجديد شهرة بين الجماهير العادية، وأوساط البيئة التعليمية، فغالبا أصبحت قصائد اليوتيوب توظف في الدرس التعليمي في المدارس والجامعات، ويُحيل الأساتذة إلى القصائد القديمة في (اليوتيوب)؛ لتدريب الطلبة على النطق الصحيح وتقريب المعنى. ولعل هذه الرؤية المتعددة لظاهرة البكائيات في الشعر قصائد (اليوتيوب) ينبغي

الالتفات إليها، فهناك فرق بين بكائيات النص الورقي الذي تنفرد فيه رؤية الشاعر، والرؤية الفنية المرئية الذي يعيد بكاء ابن زيدون في نونيته برؤية فنية تبكي الجماهير أو تجعلها تتباكى.

الخاتمة

ولعلنا نختم بحثنا بنتيجة مؤداها، أن البكائيات في القصيدة المكتوبة الورقية وقصيدة اليوتيوب تتشابه من حيث معالجة المضامين لقصيدة البكاء، ولكنها تختلف من حيث المعالجات الفنية، والتفاعل النصي، فكما لاحظنا من خلال قائمتي جدول العينة المختارة (أ) و(ب)، فإن جدول (أ) يمثل الرمز البكائي للقصائد من وجهة نظر الشاعر فقط، ولم يتدخل آخر في رسم علامات البكاء، واستنتجنا من خلال التحليل في المحور الأول الدلالات اللونية للبكاء، والحركية، والسمعية، والبصرية من وجهة نظر الشاعر نفسه، في حين فإن جدول (ب) لاحظنا هناك آخر مع الشاعر يُسهم في رسم علامات البكاء كما أشرنا بجوار كل قصيدة، واتضح ذلك من خلال التحليل في المحور الثاني والثالث، وقد يظهر في مقطع اليوتيوب علامات للبكاء تخالف العلامات المألوفة في النسق المكتوب، وتخالف الثقافة السائدة للمجتمع العربي، فقد تظهر صور تجسد الفراق أو بكاء الأحبة وفيها صور لعناق امرأة ورجل، أو صور تقبيل أو صور أجساد عارية وعليها نقوش وعين تبكي...إلخ.

أما من حيث خصوصية قصائد اليوتيوب البكائية فلعلنا مما سبق نجمل خصائص البكاء في قصيدة اليوتيوب في الآتي:

١. البكاء بالمشاهد الحقيقية بالصوت والصورة.

٢. الإيقاع الصوتي للبكاء.

٣. البكاء الانفعالي للشاعر ببكاء الشعراء على المنصات وفي اللقاءات التلفازية.

٤. توظيف الرسوم المتحركة و(الأمنيشن) في القصائد البكائية.

٥. تأبين الشعراء والدعاة والعلماء بالقصائد البكائية ونقل الحدث الواقعي.

٦. قياس الأثر والتفاعل مع المتلقي (آراء الجماهير).

٧. إحياء بكائيات الشاعر القديم بوسائل متعددة منها الدرامي والفيديو والإنشادي.

٨. مشاهدة الدراما الفنية في بكائيات ولطميات الشيعة.

٩. مشاهدة الرقصات البكائيات في (كليبات) الإنشاد الديني الصوفي.

وهذه الاختلافات الفنية تعطي قصيدة اليوتيوب قيمة أدبية وفنية، وتتسبب في انتشارها بين جماهير أوسع وأكبر، وأهم ما يميز لغة البكاء في قصيدة اليوتيوب بأنها لغة تعبيرية قابلة للفهم عند مختلف الفئات بغض النظر عن العمر، واللغة، ومستوى التعليم، والديانة والمذهب، فهي وسيلة لترويج القصائد وإرسال رسائل تعبيرية بصرية بلغة جماهيرية تفوق لغة التعبير النصية وتتفوق عليها.

قائمة المصادر والمراجع

١. أمل التميمي، **السَّرد (السير ذاتي) في الأدب الوسائطي، السيرة الذاتية التلفزيونية أنموذجاً** (بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٢م).

٢. إيمان محمد ربيع، **الإعلان التجاري في الصحافة السعودية: دراسة سيميائية** (الرياض: مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، ١٤٣٦هـ/ ٢٠١٥م).

٣. إيمان العامري، جماليات القصيدة الرقمية التفاعلية، **المجلة الثقافية**، مجلة أسبوعية ثقافية جزائرية، (١٢-٢-٢٠١٤م) على الرابط:
http://www.thakafamag.com/index.php?option=com_content&view=article&id=4399:2014-02-12-17-05-45&catid=4:2010-05-31-17-34-55&Itemid=22.

٤. إسراء حسني، "تعرف على حكاية المقولة الشهيرة "دموع التماسيح"، موقع كايرو دار متعة المعرفة بوابة اليوم السابع التعليمية والمعرفية، (الأربعاء ٢ - ٤ - ٢٠١٤م).

٥. بدران عبد المحسن البياتي، "دراسة دلالات البكاء وموضوعاته في الشعر الأموي"، **مجلة كلية الآداب**، مجلة علمية محكمة تصدر عن كلية الآداب جامعة بغداد، العدد ٩٨، ISSN: 1994473X، ٢٠١١م) ص ص١-٤٠.

٦. حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٩٦م).

٧. حسام الهامي، "سيميولوجيا التواصل الاجتماعي: دراسة تحليلية لبنية الرموز غير اللفظية على موقع "فيس بوك"، "بحث مقدم إلى مؤتمر كلية الإعلام والاتصال، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، بعنوان (وسائل التواصل الاجتماعي: التطبيقات والإشكالات المنهجية)، (١٩-٢٠-٥-١٤٣٥هـ الموافق ١٠-١١-٣-٢٠١٥م).

٨. رائدة مهدي جابر، هاجس الحزن وأثره في شعر الخنساء، **مجلة جامعة بابل**، العلوم الإنسانية، كلية التربية الأساسية، قسم اللغة العربية، مج٢١، ع٢، ٢٠١٣م. ص (٤٣٧-٤٥٥).

٩. سعيد يقطين، **من النص إلى النص المترابط** (بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥م).

١٠. السيد نجم، "النص الرقمي وأجناسه: قراءة في واقع منتج النص الرقمي في العالم العربي"، (موقع **مجلة الفوانيس**، ١٤ تشرين الأول/أكتوبر ٢٠٠٧م) على الرابط:

&http://alfawanis.com/alfawanis/index.php?option=com_content
Itemid=28&id=3207&task=view

١١. سامي اليوسف، "دموع التماسيح،" **صحيفة الجزيرة الإلكترونية** العدد (١٥٧٧١)، (٢١ صفر ١٤٣٧هـ، ٣ ديسمبر ٢٠١٥م).

١٢. **صحيفة الشرق الأوسط**، جريدة العرب الدولية، العدد (١٢٨٢٩)، (١١ربيع الأول ١٤٣٥هـ، ١٢ يناير ٢٠١٤م).

١٣. عمر ماهر محمد عودة، **البكائيات في الأدب الشعبي الفلسطيني** (٢٠٠٨م).

١٤. عبد المولى البغدادي، **بكائيات على مقام العشق النزاري**، تقديم دكتور سعدون السويح، تعقيب عبد الإله الصائغ (ليبيا: طبعة مكتبة طرابلس العلمية العالمية، ١٩٩٨م).

١٥. عبدالله بن محمد بادابود، أنواع البكاء، " شبكة صيد الفوائد، على الرابط:
http://www.saaid.net/rasael/668.htm?print_it=1

١٦. عبير سلامة، "الشعر التفاعلي، طرق للعرض طرق للوجود"، **موقع اتحاد كتاب الإنترنت العرب**، ٦ كانون الثاني/يناير ٢٠٠٦م.
http://www.arab-ewriters.com/?action=showitem&&id=244

١٧. فاطمة البريكي، **مدخل إلى الأدب التفاعلي** (بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦م).

١٨. فاطمة البحراني، "الأدب والتكنولوجيا: القصيدة التفاعلية: مشتاق عباس معن نموذجاً،" **عود الند**، مجلة ثقافية شهرية، للشابات والشباب من مختلف الأعمار، العدد الثامن عشر، (تشرين الثاني/١١/نوفمبر/٢٠٠٧م)، (ISSN 1756-4212).

١٩. فايز بيبي على الموقع **الطبي**، على الرابط: http://www.altibbi.com

٢٠. ابن القيم الجوزية، زاد المعاد في هدي خير العباد، تحقيق : شعيب الأرناؤوط، عبدالقادر الأرناؤوط، ط(١٤)، (الكويت بيروت: مؤسسة الرسالة ، مكتبة المنار الإسلامية، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م)، عدد الأجزاء ٥، الموسوعة الشاملة، على الرابط:
http://islamport.com/w/qym/Web/3188/53.htm

٢١. مرح البقاعي، "القصيدة الرقمية: الفن هو تكنولوجيا الروح"، منتديات ميدوزا، نيسان/ ابريل ٢٠٠٤م.
http://www.midouza.net/vb/showthread.php?t=321

٢٢. مرح البقاعي، القصيدة الرقمية، **الحوار المتمدن**، على الرابط:
www.m.ahewar.org/s.asp?aid=26282&r=0

٢٣. محمد مريني، **النص الرقمي وإبدالات النقل المعرفي** (الرياض: كتاب المجلة العربية ٢١٩، ١٤٣٦هـ).

٢٤. مليحة مرعي العدل، **بكائيات الأقصى**، (الإسكندرية، دار الإيمان للطبع والنشر والتوزيع، دار القمة، ٢٠٠٧م).

٢٥. محمد حمزة إبراهيم، **بكائيات الشيعة** (، مكتبة السائح، ٢٠٠٥م).

٢٦. مصطفى الضبع، "الهيبر تلقي: متلق جديد لنص مغاير،" النص والقارئ، **مجلة النقد الأدبي والدراسات الثقافية**، الجمعية المصرية للنقد الأدبي، ع٢ (١٤٢٦هـ / ٢٠٠٥م).

٢٧. محمد أسليم (ترجمة)، خصائص النص التشعبي،" موقع محمد أسليم، على الرابط:
http://aslimnet.free.fr/traductions/articles/hypertexte2.htm ، مصدر الترجمة على الرابط: http://home.nordnet.fr/~yclaeyssen

٢٨. مقطع فيديو مركز DW الإعلامي، بعنوان الدموع والبكاء لغز يحير الأطباء، على الرابط: http://www.dw.com/ar/

٢٩. محمد السقا عيد، هل البكاء عيب؟ المصدر: حديث الدموع، الألوكة الثقافية، (٢٥- ١١- ١٤٣١هـ)، رابط الموضوع:

http://www.alukah.net/culture/10336/26795/#ixzz2yRNNDpfO

٣٠. محمد خاقاني، رضا عامر، "المنهج السيميائي: آلية مقاربة الخطاب الشعري الحديث وإشكالياته،" **مجلة دراسات فى اللّغة العربية و آدابها** ، فصليّة محكّمة، العدد ٢، صيف ١٣٨٩هـ ش ، ٢٠١٠ م.

٣١. معجم المعاني الجامع.

٣٢. يوسف زيدان، **شعراء الصوفية المجهولون** (القاهرة، دار الشروق، ٢٠٠٩م).

قصيدة (صلواتٌ في هياكل الحب)
لأبي القاسم الشابي : مقاربة أسلوبية

طامي بن دغليب الشمراني

ملخص

تتناول هذه الدراسة بالبحث قصيدة أبي القاسم الشابي "صلوات في هياكل الحب" مقاربة أسلوبية، وهي دراسة لم يتطرق إليها الباحثون من قبل -في حدود اطلاع الباحث- علاوة على ما تتسم به من جماليات أسلوبية وفنية، على الرغم من وجود عدد -لا بأس به- من الدراسات التي تناولت شعر الشابي بالبحث من الناحية الأسلوبية. وقد عالجت هذه الدراسة قصيدة الشابي من ثلاثة مستويات، أولاً: المستوى الصوتي إذ توقف الباحث عند ظاهرة التكرار، والجناس، والطباق، بوصفها أهم الظواهر الأسلوبية في هذا النص. ثانياً: المستوى التركيبي، الذي تناول أبرز الملامح الأسلوبية، وهي: التقديم والتأخير، والاعتراض. وأخيراً تعرضت الدراسة للمستوى البياني، فعالجت الصورة الفنية عبر تقانتي التشبيه والاستعارة.

Abstract

The current stylistic study investigates the poem " Prayers in the Temple of Love" by Abi Al Qasim Al Shabbi. This study is different from other previous studies in its approach. This study deals with three levels: The first level of analysis focuses on the phonetic and phonological analysis where many phenomena were studied such as repetition, pun, antithesis. The second level of analysis is dealing with the structure of the poem such as pre-posing and post-posing and the structure of disapproval and objection. the final level of analysis deals with the semantic analysis of simile and metaphor techniques.
keywords: Prayers in the temple of love, phonology, structure, rhetorical level

أولاً: المستوى الصوتي:

مدخل:

تقوم دراسة النص الأدبي من وجهة نظر الأسلوبية على دراسة مستوياته اللغوية والأسلوبية، سواء أكانت صوتية، أم صرفية، أم تركيبية، أم بيانية ... أما من الناحية الصوتية، فالبناء اللغوي -لأي لغة- إنما ينهض على الوحدات الصوتية/ الفونيم التي لا معنى لها وحدها، وإنما تبنى منها الكلمات[1]. ويقوم الصوت داخل النص بوظيفتين، الأولى: فنية إيقاعية؛ أي النغمات التي تتكرر وفق الحركات والسكنات. فتكرار النغم تألفه الأذن، وتسرُّ به النفس، وهذه طبيعتها في إدراكها عن طريق حواسها المختلفة. أما الثانية فهي الوظيفة الدلالية التي تتجلى "في أنَّ المقطع لكونه أصغر وحدة في تركيب الكلمة، أو لنقل أصغر وحدة صوتية في السياق، فإنه غالباً ما يتناسب مع الدفقات الشعورية والنفسية، وكلما كان المقطع مفرطاً في الطول توافق مع الآهات الحبيسة التي يمزجها الأديب في شكل دفقات هوائية شعورية صوتية تتجسد مع الصيغة اللغوية للمقطع، وتتراص مع المقاطع الصوتية الأخرى"[2].

وستكون دراستنا في هذا المستوى لقصيدة أبي القاسم "صلوات في هياكل الحب"، انطلاقاً من أن "البنية الإيقاعية هي أول المظاهر المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي، وتعالقاته الدلالية"[3]. وسنتوقف عند ظاهرة التكرار،

---

(١) ينظر: عبدالمنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، (دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م)، ص١٤.

(٢) محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، (المطبعة العصرية، تونس، ١٩٨٦م)، ص٢٢.

(٣) عبدالواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، (مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، القاهرة، ١٩٩٩م)، ص٥١.

والطباق، والجناس ؛ لأنها أهم الظواهر الأسلوبية في هذه القصيدة.

١- التكرار:

ويندرج التكرار اصطلاحاً تحت باب البديع، ولعل الجاحظ أول من أشار إليه سمة أسلوبية مرتبطة بالتأثير النفسي، يقول: "وجملة القول في التَّرداد، أنّه ليس فيه حد ينتهي إليه، ولا يؤتى على وصفه، وإنما ذلك على أن يلائم المستمع أكان من العوام، أو من الخواص"[١].

ويعرفه ابن معصوم المدني، فيقول عنه: "هو تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لنكتة، ونكته كثيرة، فهي إما لتوكيد، أو لزيادة التنبيه، أو لزيادة التوجع، أو التحسر، أو لزيادة المدح، أو التلذذ بذكر المكرر، أو للتنويه بشأن المذكور"[٢]. ولا يخفى أثره الجلي في إحداث الأثر الكبير بين المبدع والمتلقي، فهو أداة من أدوات الشاعر التعبيرية التي يلج من خلالها إلى فكر وقلب المتلقي من جهة، وإضاءة عتمات النص من جهة أخرى.

يجسد التكرار في قصيدة الشابي ملمحاً أسلوبياً بارزاً، وقد تجلى في عدة مستويات، منها:

أ- تكرار البداية:

وهو تكرار لفظة أو جملة متفقة لفظاً ومعنى في أول أبيات القصيدة، ويرتبط ارتباطاً قوياً ببناء القصيدة، أو الأبيات التي يرد فيها من أنواع التكرار

---

(١) الجاحظ (عمرو بن بحر ت ٢٥٥هـ)، البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، (دار الجيل، بيروت، ط٤، ١٩٨٤م)، ج١، ص١٠٥.

(٢) ابن معصوم المدني (علي صدر الدين ت ١١٢٠هـ)، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق شاكر هادي شكر، (مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ١٩٦٨م)، ج٥، ص٣٤٥.

الأخرى، ويكشف عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بناءً جميلاً متلاحماً، كما يجلي إبراز التسلسل والتتابع الشكلي الذي يعين في إثارة التوقع لدى المتلقي[١].

ومن مثال ذلك قول الشابي في قصيدته[٢]:

أنتِ .. ما أنتِ؟أنتِ رسمٌ جميلٌ	عبقريٌّ من فنِّ هذا الوُجودِ
أنتِ .. ما أنتِ؟ أنتِ فجرٌ من السِّحـ	ـرِ تجلَّى لقلبيَ المَعمودِ
أنتِ رُوحُ الرّبيعِ، تَختالُ في الدُّ	نيا فتهتزُّ رائعاتُ الورودِ
أنتِ تُحيينَ في فؤاديَ ما قَد	ماتَ في أمسيِ السَّعيدِ الفقيدِ
أنتِ أنشودةُ الأناشيدِ، غَنَّا	كِ إلهُ الغِناءِ، رَبُّ القَصيدِ
أنتِ.. أنتِ الحياةُ، في قُدْسها السَّا	مي، وفي سحْرها الشَّجيِّ الفريدِ
أنتِ .. أنتِ الحَياةُ، في رِقَّةِ الفَجْـ	ـرِ وفي رَوْنَق الرّبيعِ الوليدِ
أنتِ .. أنتِ الحياةُ كلَّ أوانٍ	في رُواءٍ من الشَّبابِ جديد
أنتِ .. أنتِ الحياةُ فيكِ وفي عينَيـ	ـكِ آياتُ سِحْرها المَمْدُودِ

---

(١) ينظر: موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، (دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ٢٠٠٠م)، ص١٧١.

(٢) أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة (ديوانه)، شرحه وضبطه عمر الطباع، (شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٥م)، ص٥٨ – ٥٩.

أنـتِ دُنيـا مـن الأناشـيدِ والأحْـ لامِ والسِـحْرِ والخَيـال المديـدِ

أنتِ فوْقَ الخَيال، والشِعرِ، والفـ ـنِّ وفـوقَ النُّهـى وفـوقَ الحُـدودِ

أنتِ قُدْسِي، ومَعبدي، وصَباحي، ورَبيعـي، ونَشْـوَتي، وخُلـودي

يكشف تكرار الضمير في الأبيات السابقة -الذي بلغ عشرين مرة- بشكل متتابع عن تعلق الشاعر بالمحبوبة؛ لذا يقرنها بالطفولة والأحلام واللحن والصباح والسماء والليلة المقمرة والورد وابتسام الطفل، كما يفصح عن التوحد والانسجام بين ما هي عليه المحبوبة، وما يختلج في خلده من صورة الجمال والحسن والبهاء، وقد وصل الشاعر من خلال هذا التكرار إلى الصورة المتكاملة/ المثال، إذ كان كل تكرار يضيف شيئاً إلى هذه الصورة التي رام الشاعر إيصالها إلى المتلقي، فتكرار الضمير وسع من المساحة التعبيرية التي استطاعت استيعاب هذا الجمال الطري اللين (كالأملود)، بل هي رسم جميل عبقري بلغت به الحياة غاية إبداعها، وفجر من السحر كشف له أسرار الوجود يصاحبه بهجة تشمل الشاعر والطبيعة، إنها روح الربيع، تبعث الورد والعطر، وتثير التغريد، وتبعث الأمس، وتجدد أطلاله وتكسوه بالجمال والفن، وغلالة الحلم التي طوتها الأحزان والكآبات، ثم يجعلها كالأنشودة التي غناها إله الغناء في نشيد الأناشيد، و الحياة في فجرها وقدسيتها وشبابها وسحرها وأحلامها، فوق ما يتخيله الخيال والشعر، بل إنها السعادة كلها، طالباً منها القيام في ظل حسنها، متعبداً للجمال والفن، متنسكا لينال سلام الروح وفرحها[1].

---

[1] ينظر: إيليّا الحاوي، أبو القاسم الشابي شاعر الحياة والموت، (دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٢م)، ص٦٨، ٦٩.

ولعل التكرار في هذه الأبيات قد أدى دوراً مهماً في تماسك النص وسبكه، وفك شفرته، وتوجيه دلالاته، فضلاً عن تحقيق الانسجام والتناغم بين وحداته وعناصره.

فالتكرار وسيلة من وسائل التماسك النصي، وهو الذي يميز بين النص واللانص[1] وليس كما ذهب إليه الحاوي والقط في هذه القصيدة من أنه أشبه بهذيان الانفعال الطافر طفرة الحمى، وقد أوفى من ذلك إلى أقصى غاية اليسر والإسفاف، فهو لا يرسم صورة، بقدر ما يفصح عن وجدان مبلبل، ورؤية مضطربة[2]. ومن تكرار البدايات في هذه القصيدة، قوله[3]:

يـا لهـا مِـن وَداعـةٍ وجَمـالٍ ... وشـباب مُـنَعَّمٍ أمْلُـودِ!

يـا لهـا مـن طهـارةٍ، تبعـثُ التَّقـد ... يـسَ في مُهجـةِ الشَّـقيِّ العَنيـدِ! ...

يـا لهـا رقَّـةً تكـادُ يَـرفُّ الـ ... وردُ منهـا في الصَّـخرةِ الجُلمـودِ!

يتغنى الشاعر في هذه الأبيات بعذوبة جمال المرأة وطهارته، بل ينزع إلى التعجب والدهشة من وداعتها وجمالها وشبابها اللين الخفر، ووقعه في نفسه. ويتكرر التعجب في هذه الأبيات ثلاث مرات موحياً بالانفعال وحركته، ومدى وقع هذا الجمال في النفس المتمثل في الوداعة والجمال والشباب الغض الطري،

---

(١) ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، (المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ٢٠٠٦م)، ص٢٥٤، ٢٥٦.

(٢) ينظر: إيليّا الحاوي، أبو القاسم الشابي شاعر الحياة والموت، مرجع سابق، ص٨٢؛ عبدالقادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، (مكتبة الشباب، بيروت، ١٩٨٨م)، ص٣٦٦.

(٣) أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، مصدر سابق، ص٥٧.

والطهارة التي هي ثقته بالحياة، يبصر في طهارتها وجه الله ويقين الإيمان، ومن هذا اليقين النفسي بطهارتها وجمالها ووداعتها يزعم أن أحشاء الصخر تتفتت، وتخصب وتنبت الورد. ولا شك في أن التكرار في هذا النص قد خدمه (تكرار التعجب في بدايات الأبيات) في إبراز مفاتن هذه المرأة وإظهار جمالها وحسنها الذي لا مثيل له، وبذلك جاء التكرار تأكيداً لهذا الإحساس والشعور، ومن ثمَّ انعكس على شكل العبارة وبنائها، فالعرب "إذا أرادت المعنى مكنته واحتاطت له"[1].

ب- تكرار الصيغ :

وهو وسيلة من وسائل التكرار، لا تهتم بها من حيث الأصل والزائد منها، بقدر اهتمامها بالتشاكل الصوتي في الإيقاع، إذ تحدث نغمة إيقاعية داخل النص لها أثرها الجلي في الربط بين لبناته، إضافة إلى أنَّها تشكل إلحاحاً على الفكرة أو المعنى الذي يريد الشاعر التعبير عنه. ومن نماذج هذا الضرب من التكرار ما يلي :

١- تكرار صيغة فعل الأمر، يقول الشابي[2] :

فَدَعيني أعيشُ في ظِلّك العذْ ... بِ، وفي قرْب حُسْنكِ المشهودِ

وامنحيني السّلامَ والفرحَ الرّو ... حيَّ يا ضَوْءَ فجريَ المنشودِ

---

[1] ابن جني (أبو الفتح عثمان ت ٣٩٢هـ)، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، (دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٤، ١٩٩٠م)، ج٣، ص١٠٣.

[2] أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، مصدر سابق، ص٥٩ — ٦٠.

وارحَمـيني ، فقـدْ تهـدَّمتُ في كـو   نٍ مـن اليـأس والظَّـلام مَشـيدِ

أنقـذِيني مـن الأسـى ، فلقـدْ أمْسيـ   ـتُ لا أسـتطيعُ حمـلَ وجـودي

وانْفخـي في مشـاعري مَـرَحَ الدُّنـ   ـيَا وشُـدّيِ مـن عزمـيَ المجهـودِ

وابعثـي في دمـي الحـرارةَ ، علّـي   أتغنَّـى مـع المُنـى مِـنْ جديـدِ

أنقـذيني ، فقـد سئمتُ ظلامـي !   أنقـذيني ، فقـد مللـتُ ركـودي

إن تكرار صيغة فعل الأمر للمخاطبة إشارة إلى تأكيد أثر الفعل في الشاعر ، ومن ثمَّ جاءت منسجمة مع المعنى الذي أراده الشاعر ، فضلاً عن أن هذا التكرار ، منح ، النص إيقاعاً قوياً ، فالمعنى الذي يتغياه الشاعر في هذا النص هو طلب السلام والفرح والرحمة والخلاص مما يحدق به من أسىً ويأس "فهو لا يطلب من المرأة أن تنقذه من حرمان الحب والشهوة ، بل يتوسل الإنقاذ الكلي من سجن العالم ومصيره المحتوم بين شدقي الحياة والموت ، ودبيب الزمان بسمّه الخفي القاتل. ولو كان أمر المرأة مقتصراً على الحب وحسب في نفسه ، لما هجس به هاجس الزمان ، ولما حظره عليه الموت"[(١)].

وهذا ما كشف عنه التكرار ، فهو أشبه بصدى لهذه الفكرة التي أرادها الشاعر.

٢- تكرار بعض المشتقات ، ولا سيما صيغتي : (فَعيل ، ومفعول)، مثل :

جديد ، عنيد ، جميل ، سعيد ، مديد ، وحيد ، فريد ...، معسول ، معبود ،

(١) إيليّا الحاوي ، أبو القاسم الشابي شاعر الحياة والموت ، مرجع سابق ، ص٨٤.

وعمود، مشهود، منشود، مهدود، مخضوب، مكدود، ... ولعل تكرار هاتين الصيغتين بصورة لافتة يوحي بثبوت ودوام أثر الحدث أو الفعل في الشاعر، ولا سيما صيغة الصفة المشبهة (فعيل)، أما صيغة اسم المفعول (مفعول)، فتدل على أن هذا الأثر في حال تجدد، وعدم الانقطاع، إضافة إلى أن هذه الصيغ تعطي إيقاعاً شديداً ومؤثراً في نفس المتلقي؛ لأن تكرار حروف المد يطرب السمع ويبهج النفس، ويثير الوجدان بما يحمله من أشواق وآمال وآلام، وأفراح وأحزان. وهذه الصيغ تتوافر في النص بصورة جلية، في ثناياه، ونهاية الأبيات.

ج- تكرار الأدوات:

ظهر هذا النوع من التكرار في قصيدة الشابي كثيراً، وبخاصة كاف التشبيه، فقد، إذا، أنْ، ...، وهو يكشف عن فاعلية هذه الأدوات في ترابط النص وتلاحم أجزائه، وتعميق الوحدة العضوية والنفسية فيه، إذ تقوم هذه الأدوات بتسلسل الأفكار وتتابعها، حيث يأخذ بعضها برقاب بعض، وبذلك يكون أدعى للمتلقي بأن يصغي للنص ومتابعة انفعالات الشاعر، يقول الشابي[1]:

عذْبةٌ أنتِ كالطّفولةِ، كالأحلام كاللّحن، كالصّباح الجديدِ

كالسّماء الضّحوك كاللّيلة القمراءِ كالوردِ، كابْتسام الوليدِ

إن تكرار الشاعر لأداة التشبيه (الكاف) ثماني مرات لم يأتِ اعتباطاً، دون فائدة، فهو بعد كل أداة يأتي بصفة جديدة للمحبوبة تختلف عن الصفة التي أتت بعد الأداة التي تلتها، فهو يعلن بعد كل أداة صفة جديدة حتى تكتمل لديه

(١) أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، مصدر سابق، ص٥٧.

صورة المحبوبة النموذج أو المثال، فهي لا تشبه أي امرأة على الإطلاق فهي في عذوبة الطفولة التي لا تعرف معاناة الألم والأسى ومآل الإنسان والحياة، وعذوبة الأحلام التي تسقط جدار المستحيل، وعذوبة اللحن ورقته الذي يبهج النفس ويلذ الأسماع، ولعل الصباح لا يشبه ذلك، وكذا السماء، الضحوك، والليلة القمراء، وابتسام الوليد. كلها تعابير إيحائية تضفر للمرأة كل جمال في الوجود[1] واستخدام مثل هذا الأسلوب ؛ أي تقانة التكرار يكون أكثر وقعاً على مسامع المتلقي، فيجعله أكثر انجذاباً للنص، زد على ذلك ما يشيعه من جو موسيقي خاص.

ومن النماذج الأخرى على تكرار الأداة، قوله[2] :

وحــرامٌ عليـكِ أن تَهـدمي مـا ... شادهُ الـحسنُ في الفـؤاد العمـيدِ

وحــرامٌ عليـكِ أن تسْحَقـي آ ... مـالَ نَفـسٍ تصْبو لعـيشٍ رغيـدِ

في هذين البيتين يتضرع الشاعر إلى محبوبته، ويتوسل إليها ألاَّ تهدم ما شاده الحسن والجمال في فؤاده من مكانة، فهو يصبو لحياة هانئة رغدة في جنبها. ولعل في تكرار أداة النصب (أن) مرتين في هذين البيتين يؤكد المنزلة التي تحظى بها المحبوبة في فؤاده، فهو لا يستطيع العيش في غير كنفها، ولا يجد لذة للتعبد إلا في محرابها، فمنها يرجو السعادة التي لا يجدها في سواها. زد على ذلك النغمة الحزينة المنبعثة من البيتين، وقد ساوره الشك في أنها ستطرده من محرابها.

---

(١) ينظر : إيليّا الحاوي، أبو القاسم الشابي شاعر الحياة والموت، مرجع سابق، ص٧٠، ٧١.

(٢) أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، مصدر سابق، ص٦١.

د- تكرار الحروف:

ورد تكرار الحروف في قصيدة الشابي بصورة واضحة، ولاسيما حرف الواو، وحرف الجر في، وهما من الحروف التي لجأ إليها الشاعر عن قصد، تعبيراً عن غايته ومقصده، ومن ذلك قوله[1]:

آه يا زَهْرتي الجميلةُ لو ترينَ ما جَدَّ في فؤادِي الوَحيدِ
في فؤادي الغريبِ تُخلقُ أكوانٌ من السِّحر ذاتُ حُسنٍ فريدِ
وشموسٌ وضَّاءةٌ ونجومٌ تنثر النُّور في فضاءٍ مديدِ
وربيعٌ كأنه حُلُمُ الشّاعر في سكرةِ الشّبابِ السَّعيدِ
ورياضٌ لا تعرف الحَلَكَ الداجي ولا ثورةَ الخَريفِ العتيدِ
وطيورٌ سحريَّةٌ تَتناغى بأناشيدَ حلوةِ التَّغريدِ
وقصورٌ كأنها الشفقُ المخضُوبِ أو طلعةُ الصَّباح الوليدِ
وغيومٌ رقيقةٌ تتهادَى كأباديدَ من نُثَارِ الورودِ
وحياةٌ شعريَّةٌ هي عندي صورةٌ من حياةِ أهل الخلودِ

يلحظ في هذه الأبيات تكرار حرفي (الفاء، والواو)، فقد تكررت (في) أربع مرات، في حين تكرر(الواو) حرف عطف تسع مرات، وتكررت ثماني عشرة مرة

---

(١) أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، مصدر سابق، ص٦١.

جزءاً من حرف أو كلمة، وقد أسهم هذا التكرار في سبك النص وتماسكه، إضافة إلى زيادة درجة الإيقاع، وخلق موسيقى خاصة أقرب ما تكون من الهدوء تعبيراً عن حالة الفرح والسرور.

التي يعيش فيها منذ أن سكنت المحبوبة في فؤاده، فهو في حالة فرح دائم، وحبور غير منقطع وسعادة دائمة، حتى غدت مظاهر الطبيعة الحية والساكنة تشاركه هذا الفرح. إن انفعال الشاعر، ومشاعره الجياشة جعلته يكرر هذين الحرفين على هذه الصورة، فهما بمنزلة الصدى لأفكاره، وما يجيش في نفسه، فلعل تكرار هذين الحرفين يناسبان حالة الشاعر النفسية، ألا وهي حالة السعادة التي يحياها في كنف المحبوبة.

٢- الطباق:

تقوم المحسنات البديعية على توظيف المعنى من حيث الإيقاع والتنغيم الصوتي والموسيقى، الذي ينتج عن توزيع هذه المحسنات في الجملة الفنية شعراً ونثراً، معتمدة في ذلك على التقابل والتوازي المعنوي عن طريق التضاد بين الألفاظ والجمل، وما ينتج عن ذلك من أخيلة وصور شعرية مصحوبة بالتوزيع والتنسيق الصوتي واللفظي في الصياغة الشعرية، فيكون التحسين تحسيناً في اللفظ والمعنى معاً[(١)].

والطباق هو: "أن يوضع أحد المعنيين المتضادين أو المتخالفين من الآخر وضعاً متلائماً ... والمطابقة تنقسم إلى محضة وغير محضة، فالمحضة مفاجأة اللفظ بما يضاده من جهة المعنى (كباسط وقابض) ... وغير المحضة تنقسم إلى مقابلة

---

(١) ينظر: عبدالواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مرجع سابق، ص٥١.

الشيء بما يتنزل منه منزلة الضد، وإلى مقابلة الشيء بما يخالفه. فأما ما تنزل منزلة الضد فمثل أبكي ويبتسم... فتنزل التبسم منزلة الضحك في المطابقة. أما المخالفة، فهو مقارنة الشيء بما يقرب من مضاده (مثل أبيض وأحمر) ...، وقد تكون المطابقة بالإيجاب والسلب[١].

ومن النماذج على الطباق في قصيدة الشابي، قوله[٢]:

لِتُعيدَ الشَّبابَ والفرحَ المعـ ... سولَ للعالم التَّعيس العَميدِ!

أنتِ تُحيينَ في فؤاديَ ما قَد ... ماتَ في أمسيِ السَّعيد الفَقيدِ

وقوامٌ، يكاد ينطقُ بالألـ ... ـحَانِ في كلِّ وقفةٍ وقعودِ

في شعابِ الزَّمانِ والموتِ أمشي ... تحتَ عِبْءِ الحياةِ جمَّ القيودِ

نلحظ في هذه الأبيات أن الشاعر استخدم الطباق اللفظي في غير موقع في أبياته الشعرية، سواء أكان الطباق لفظياً، أي ذكر الكلمة وضدها صراحة، أم طباقاً معنوياً، بمعنى أن تأتي اللفظة مضادة لأختها، وليس بصورة حرفية، بل باعتبار اللفظة الرديفة منزَّلة منزلة الضد في سياق العبارة. ففي البيت الأول كشف الطباق بين لفظتي ((الفرح، التعيس)) عن تأثير جمال المحبوبة عليه التي شبهها بـ "فينيس" ربة الحب والجمال، حيث أعادت إلى العالم الهرم شبابه، وبثت فيه الفرح، وأنقذته من الشقاء الملازم له، وهذا يعني أن الشاعر مفتقر لهذا الجمال،

---

(١) القرطاجني (أبو الحسن حازم ت ٦٨٤هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، (دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ٢٠٠٧م)، ص٤٨-٥١.

(٢) أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، مصدر سابق، ص٥٨.

لينتشله من الأسى والحزن اللذين يعيش فيهما، لينعم بالفرح والسرور. أما في البيت الثاني، فقد جمع بين لفظتي "تحيين، مات" ليقارن بين حاضر سعيد وفرحة جميلة حاملة الإشراق والتجلي للحب، وبين ماض ماتت فيه هذه الفرحة والحب وكادت تتلاشى إشراقتها، في حين أبرز الطباق بين "وقفة وقعود" الجمال المتناهي للمحبوبة، فهو كالنغم الذي لا يسمع، بل يتغلغل في ثنايا الجسد، كأنه جزء منه، مضمر فيه. وفي البيت الأخير، فمَجمَع التضاد في لفظتي "الموت، الحياة"، إذ اختزل الصورة والمعنى، فالموت يقابله الحياة، فهو يطلب من محبوبته أن تنقذه من براثن الحياة وقيودها، التي يعاني مر آلامها، لذلك يطلب بعث الحب، لينقذه من مصيره المحتوم، مرّ الزمان، وأعباء الحياة وقيودها المؤلمة. ولعل التضاد أو الطباق الذي تجلى في الأبيات السابقة، قد أكسبها توزيعاً موسيقياً، وإيقاعاً صوتياً، زادها قيمة فنية غير خافية. فالاعتماد على التقابل والتوازي المعنوي عن طريق التضاد بين الألفاظ والجمل، يكون التحسين في اللفظ والمعنى معاً[١]، كما يتولد عنه نوع من التواصل والتفاعل، يشد عرى المعاني المتواردة على هذين الطرفين، أي طرفي التضاد[٢].

٣- الجناس:

هو توارد لفظين متماثلين نطقاً مختلفين معنى، وهو نوعان: تام، حيث تكون فيه الكلمات المتجانسة متماثلة في نطق الحروف وترتيبها وعددها، وهيئتها من حيث الحركات والسكنات.

---

(١) ينظر: عبدالواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مرجع سابق، ص٥٠.

(٢) ينظر: محمد علي فرغلي، ألوان البديع في ضوء الطبائع الفنية والخصائص الوظيفية، (المكتبة الأزهرية، القاهرة، ٢٠٠٠م)، ص٢٦٤.

أما الناقص فتكون فيه الكلمات المتجانسة متماثلة في النطق مع نقص في عدد الحروف وترتيبها وهيئتها، وفي الجناس تتكرر الكلمات محدثة إيقاعاً موسيقياً وطاقة تصويرية، تتجاوز التكرار اللفظي إلى مجال الإبداع المعنوي، ويعد من مقومات الجمال في النص، يزيده حسناً، ويبعث على الرغبة في مواصلة قراءته.

ومن النماذج الشعرية على هذا النوع من البديع في قصيدة الشابي، قوله[1]:

وارحَميني، فقدْ تهدَّمتُ في كو ... نِ من اليأس والظَّلام مَشيدِ

أنقذِيني من الأسى، فلقدْ أمْـ ... ـسيتُ لا أستطيعُ حملَ وجودي

في شعابِ الزَّمانِ والموتِ أمشي ... تحتَ عِبْءِ الحياةِ جمَّ القيودِ

وأماشي الورَى ونفسيَ كالقبـ ... ـرِ، وقلبي كالعالم المهدودِ

ظُلْمَةٌ، ما لها ختامٌ، وهولٌ ... شائعٌ في سكونها الممدودِ

وإذا ما استخفَّني عَبَثُ النّا ... س تبسَّمتُ في أسىً وُجُمودِ

بسمةً مرَّةً، كأنيّ أستـ ... ـلُّ من الشَّوْك ذابلات الورودِ

نلاحظ أن الشابي قد حشد في أبياته السالفة الذكر كثيراً من الكلمات المتجانسة، وهي من الجناس الناقص، شكلها وفق نمط إبداعي التأم فيه الجناس مع دلالته المعنوية؛ لأنه جاء نصرة للمعنى، فقد تبدى الجناس في الألفاظ الآتية:

---

[1] أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، مصدر سابق، ص٦٠.

((اليأس ، أسى)) ، و((الظلام ، ظلمة)) ، و ((أمشي ، أماشي)) ، و((تبسمت ، بسمة)) ، و((المهدود ، الممدود)) ، و((وجودي ، قيود)) فقد ربط الشاعر بين الجناس والدلالة النفسية له ، وهي التضرع وطلب الرحمة من المحبوبة التي تؤمن أن الخلاص والإنقاذ لا يكون إلا على يديها "فالعالم لا يغويه أو يرضيه ، ولا تنقاد نفسه فيه إلى مسرات الناس وأفراحهم ، يماشيهم ولا يمشي معهم ؛ لأن نفسه كالقبر دفنت ذاتها فيه. قد يبتسم ، لكن بسمته هي كالوردة الذابلة بين شوك الآلام. العالم يرقد كالجيفة في مقبرة ضلوعه ، وهو يطلب بعث الحب"[١].

وعلاوة على الدور الذي قام به الجناس من الربط بين المعنى ودلالته ، فقد أثرى الإيقاع الداخلي ، وبث نغماً موسيقياً في بنية النص ، أثارت متعة التذوق ، وشدت انتباه المتلقي ، ورغبته في مواصلة قراءة النص ، وهذا ناجم -بلا شك- عن طبيعة الجناس وعملية إحكام مواقعه داخل النص الشعري ، فتفجير جذور اللغة يوفر إيقاعات داخلية لا حد لها[٢].

---

(١) ينظر : إيليّا الحاوي ، أبو القاسم الشابي شاعر الحياة والموت ، مرجع سابق ، ص٧١.

(٢) ينظر : محمد جمال باروت ، الشعر يكتب اسمه ، دراسة في القصيدة النثرية في سورية ، (منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٨١م) ، ص٥٥.

ثانيًا: المستوى التركيبي:

مدخل:

تعد البنية التركيبية لأي نص أدبي عنصراً مهماً، بالإضافة إلى العناصر الأخرى التي تشكل بنية النص، إذ تتظافر هذه البنى لتشكل في نهاية المطاف الأبعاد الجمالية التي تنهض بكل مميزاته، وخصائصه، ومثيراته الأسلوبية، فالنص "بنية ذات عناصر متظافرة: أصوات، ومعجم، وتركيب، ودلالة"[١].

وتحقق التراكيب اللغوية أدبيتها من خلال عملية النظم/ الأسلوب الذي تنضد به المفردات في الخطاب الأدبي.

ودراستنا لهذا المستوى التركيبي، تتضمن عناصر ذات معنى، تتواشج فيما بينها، لتؤلف جملاً، كما يفرض من الناحية الأسلوبية -أيضاً- التوقف عند أبرز الملامح الأسلوبية، وبيان مدى طغيانها على نحو لافت.

ولعل من أبرز الملامح الأسلوبية التركيبية في قصيدة الشابي ما يأتي:

أولاً: التقديم والتأخير:

تتحرك الكلمة داخل التركيب اللغوي لغرض بلاغي، ومن ثمَّ تشكل خروجاً عن اللغة النفعية التي تقتصر على الإيصال فحسب إلى اللغة الإبداعية التي تحقق الإيصال والإمتاع معاً.

ولعل من أبرز البلاغيين العرب القدامى الذين أولوا هذه الظاهرة الاهتمام البالغ، وكشف عن أسرارها البلاغية، هو عبدالقاهر الجرجاني، يقول: "هو

(١) محمد مفتاح، دينامية النص (تنظر وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، (الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٧م)، ص٦١.

باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يَفْتَرُّ لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قُدّم فيه شيء، وحُوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان"[١]، وقد التفت البلاغيون والنقاد المحدثون إلى بلاغية التقديم والتأخير في النص الأدبي، ولا سيما في النص الشعري. والتقديم والتأخير يخرج الكلام من منطق النثر إلى منطق الشعر في خصوصية محببة، كما أنه ينطوي على مفارقة ثقافية تتضح سلباً، كما تتضح إيجاباً[٢]، وسنتوقف -في هذا المستوى- عند التقديم والتأخير، والاعتراض.

ومن النماذج التي يتبدى فيها التقديم والتأخير، قوله[٣]:

عذْبةٌ أنت كالطّفولة، كالأحلام كاللّحن، كالصّباح الجديدِ

يتبدى التقديم والتأخير في هذا البيت في قوله: "عذبة أنت"، حيث قدم الخبر (عذبة) على المبتدأ (أنت). ولا شك أن في ذهن المتلقي مستوى معيارياً، يمكنه أن يعيد إليه الترتيب الأصلي لهذه الجملة بيسر، وهو (أنت عذبة)، وحين نوازن بين مستوى التركيب في بعديه المعياري والانزياحي، نجد أن ثمة فرقاً بينهما، فتقديم الصفة(الخبر على المبتدأ) يكشف عن الصورة المشرقة التي رسمها الشاعر لمحبوبته، فهو يضفي عليها صفات مثالية؛ فهو يقرن عذوبتها بعذوبة الطفولة وبراءتها، وعذوبة الأحلام التي تحقق ما يستحيل تحقيقه على

---

(١) الجرجاني (عبدالقاهر بن عبدالرحمن ت ٤٧١ أو ٤٧٤هـ)، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، (دار المدني، جدة، ١٩٩٢م)، ص١٠٦.

(٢) ينظر: مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، (منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، (د.ت))، ص٢٠٧.

(٣) أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، مصدر سابق، ص٥٧.

أرض الواقـع، وعذوبـة اللحـن ورقتـه الـذي يغـذي الـروح، وعذوبـة الصبـاح وصفائه، وتألقه الذي يبدد الظلمة، وييسر معـالم الحيـاة والوجـود. فمنـاط العنايـة والاهتمام في هذا البيت منصب على مظاهر الجمال المعنوية "الأمر الـذي يلقـي في روعك أنك بصدد محبوبة مثالية غير موجودة في الواقع[1]".

ومن ذلك، قوله[2]:

فيكِ شبّ الشَّباب، وشَّحُهُ السِّحـ ـرُ وشدوُ الهوى، وعِطْرُ الورودِ

إذ قـدّم شـبه الجملـة الجـار والمجـرور (فيـك) علـى الفعـل والفاعـل (شـب الشباب)، والبعد المعياري لهذه الجملة الشعرية (شب الشباب فيك)، غيرَ أنّ الشاعر قدم وأخّر في هذه الجملة، لينقلها مـن بعدها المعياري الصارم إلى البعد الانزيـاحي، لتحمـل دلالـة مغـايرة عمـا كانـت عليـه مسبقاً، فالشـعر "يشـكل بالانزياح المستمر عن اللغة الشائعة"[3]، والدلالة الجديدة هنا، أن الشاعر معنيّ ومهتم بالمحبوبة، لذا خاطبها بضمير المخاطب (الكاف/فيك)، أكثر من اهتماماته بالصفة الجمالية (الشباب)؛ لأن هـذه الصـفة قـد وردت ضـمناً في مـا سـبقها مـن أبيـات القصـيدة، وبمـا أن الشـاعر معـني بالمخاطبـة/ المحبوبـة، فقـد قـدّم ضـمير المخاطب على الفعل والفاعل، وكذلك كرر ضمير المخاطبة أنت في الأبيات التي تلت هذا البيت سبع مرات.

ولعل في هذا البيت -أيضاً- ملمحاً آخرَ، هـو للدلالـة علـى الاختصـاص،

(١) فايز علي، الرمزية والرومانسية في الشعر العربي، ((د.م)، ٢٠٠٣م)، ص٤١١.

(٢) أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، مصدر سابق، ص٥٩.

(٣) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨م)، ص١٨٢.

بمعنى أن الشباب قد شب وترعرع فيك أنت فقط، بصفتها فتاة مثالية لا تشبهها أي فتاة أخرى.

ومن نماذج التقديم والتأخير في هذه القصيدة، قوله[١]:

في شعابِ الزَّمانِ والموتِ أمشي　　تحت عبءِ الحياةِ جَمَّ القيودِ

يبدو التقديم والتأخير في هذا البيت في صدر البيت، إذ قدم الجار والمجرور والمضاف إليه والمعطوف على الفعل المضارع (أمشي)، والجملة من حيث الترتيب النحوي، هي: أمشي في شعاب الزمان والموت. والشاعر في هذا البيت يفصح عن مدى الشقاء والألم والحزن الذي اكتنفه، وأحاط به من كل جانب، فهو يعاني مرّ الحياة، وقسوة الزمن، ويقاسي أعباء الحياة ومشاقها، فلم يعد يأنس بأفراح الناس ومسراتهم، يماشي الناس، ولا يمشي معهم، نفسه كالقبر، والعالم حوله تغشاه ظلمة، كما يوحي البيت الذي يلي هذا البيت، ولعل الذي وشى بهذه العاطفة الحزينة، وهذا الانفعال المؤلم، هو هذا التركيب الجديد، فهذا الانزياح التركيبي، هو ما وفر لهذه الجملة الشعرية دلالتها الجديدة التي استطاعت أن تعبر عن عاطفته التي صادرها الألم، واستغرقها الحزن العميق.

ومن النماذج أيضاً، قوله[٢]:

وإذا ما اسْتخفَّني عبثُ النّا　　س تبسَّمتُ في أسى وُجُمودِ

بسمةً مُرَّةً، كأنِّيَ أَستْـ　　ـلُّ من الشَّوْك ذابلات الورودِ

---

[١] أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، مصدر سابق، ص٦٠.

[٢] المصدر نفسه، ص٦٠.

يومئ الشابي هنا إلى استنكار الناس من حوله لحاله التي أثقلها الأسى، وكاد الحزن، والهم أن يذهبا بها كل مذهب، ولكنه يحاول أن يقلل من شأن هذه النظرات بالتبسم، إلا أن تبسمه لا يسعفه في إخفاء ما به من أسى وحزن، فبسمته تضارع الورد الذابل بين أشواك الألم، وهذا كناية عن الأحلام والآمال التي أجهضتها الكآبة والآلام. فهذه الدلالة ناتجة عن العدول الناجم عن تقديم شبه الجملة (من الشوك) على المفعول به (ذابلات الورود). فليس التقديم والتأخير مجرد تصرف اعتباطي في هذه القواعد، وإنما ينبغي اعتباره حركة فاعلة تفيد انتقال وتحول الكلام مما كان عليه في مألوف تصور السامع إلى انتظام جديد غايته السحر، بقصد إدراك المتلقي نحو توقعات غير منتظره[١].

ثانياً: الاعتراض:

اعتنى النحاة والبلاغيون القدامى بمبحث الاعتراض في تراثهم النحوي والبلاغي، وجاء اهتمامهم بالجملة الاعتراضية، بوصفها صيغة يجوز الفصل فيها بين متلازمات الجملة، أو بين كلامين متصلين لفظاً أو معنى. والاعتراض "من سنن العرب: أن يعترض بين الكلام وتمامه كلام آخر، ولا يكون هذا المعترض إلا مفيداً. ومثال ذلك أن يقول القائل: اعمل -واللهُ ناصري- إنما أراد: اعمل ما شئت. واعترض بين الكلامين ما اعترض"[٢].

وقد أكثر العرب من هذا الضرب من الجمل، وشاع استعماله عندهم، فجاء في القرآن الكريم، وفصيح الشعر، ومنثور الكلام، فلذلك لا يَشْنع

---

(١) ينظر: خيرية حمر العين، شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول، (مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ٢٠٠١م)، ص٤٣.

(٢) ابن فارس (أبو الحسين أحمد ت ٣٩٥هـ)، الصاحبي، تحقيق السيد أحمد صقر، (دار إحياء التراث العربي، القاهرة، (د.ط)، (د.ت))، ص٥٩.

عليهم، ولا يستنكر عندهم أن يعترض بين الفعل وفاعله، والمبتدأ وخبره[١]، وهي التي تفيد تأكيداً وتسديداً للكلام الذي اعترضت بين أجزائه، وشرطها أن تكون مناسبة للجملة المقصودة، بحيث تكون كالتأكيد، أو التنبيه على حال من أحوالها[٢].

ومن النماذج التي يبدو فيها الاعتراض، قوله[٣]:

وتهادتْ في أُفُق روحِكِ أوزا نُ الأغاني، ورقّةُ التغريدِ

يصف الشاعر جمال محبوبته، وكأن روحها أغنية حلوة النشيد، عذبة الألحان. وحين ننظر في هذا البيت نلحظ أن ثمة جملة اعترضت بين ركني الجملة الأساسيين، وهما الفعل (تهادت)، والفاعل (أوزان)، والجملة هي شبه الجملة والمضاف والمضاف إليه (في أفق روحك). ويمثل الاعتراض -هنا- متناً إضافياً يفسر الإعجاب الشديد بجمال المحبوبة، ووقع هذا الجمال -المتمثل بروحها العلوية النقية الظاهرة التي تضارع رقة الألحان وعذوبتها- في نفسه، إذن فقد وظف الشاعر الاعتراض لغرضين: أولهما الإشادة بجمال المحبوبة الساحر، وثانيهما بيان أثر هذا الجمال الفاتن على ذاته، علاوة على إبراز العلاقة الحميمة بين الأنا/ الشاعر، والآخر/ المحبوبة.

ويقول في نموذج آخر[٤]:

---

(١) ابن جني (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، مصدر سابق، ج١، ص٣٣٩.

(٢) ينظر: السيوطي (جلال الدين عبدالرحمن ت ٩١١هـ)، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق عبدالرحمن هنداوي، (المكتبة الوقفية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت))، م٢، ص٣٢٧.

(٣) أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، مصدر سابق، ص٥٩.

(٤) أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، مصدر سابق، ص٥٩.

فتمايلـــتِ في الوجـــود، كلحـــنٍ عبقــريٍّ الخيـــالِ حلــو النشـــيدِ:
خطـــوات، ســـكرانةٌ بالأنـــا شيد وصوتٌ، كرجع ناي بعيدِ

فهي تتمايل بخطوها تمايل اللحن العبقري الذي يطرب بشدوه الآذان، بل القلوب، فتشاهد خطوها السكران بنشيد نفسها، وصوتها الشبيه برجع ناي بعيد. إن إنعام النظر في هذين البيتين يكشف عن القيمة الجمالية والفنية اللتين حققهما الانزياح المتمثل في الجملة الاعتراضية الطويلة التي فصلت بين الفعل (فتمايلت) والفاعل (خطوات) والجملة هي (في الوجود كلحن عبقري الخيال حلو النشيد)، لقد جاءت هذه الجملة على طولها لتوجيه الدلالة الشعرية وجهتها الخاصة بها، ألا وهي مدى المعاناة أمام هذا الجمال والسحر والفتنة بالصوت الذي هو محط غزل الشعراء بمحبوباتهم، فهي صورة مشبعة بدلالات الإعجاب والإدهاش.

ويقول أيضاً[١]:

أنـــتِ .. أنـــتِ الحيـــاةُ كـــل أوانٍ في رواء مـــن الشَّـــباب جديـــدِ

فهي الحياة في جمال فجرها وسحره، وفي حسن منظر ربيعها وروائها. جاءت الجملة الاعتراضية (كل أوان)، لتؤكد دوام جمالها، فهي جميلة كما الفجر الجميل، وكما الربيع الحسن المنظر، فجمالها غير متفاوت بين حين وآخر.

ويقول كذلك[٢]:

---

(١) المصدر نفسه، ص٥٩.
(٢) أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، مصدر نفسه، ص٥٩.

يا ابنة النُّور إنني، أنا وَحْدي، من رأى فيك روعةَ المعبودِ

يناديها في هذا البيت على غير عادة الشعراء، فهي ابنة النور في إشعاعه وصفائه، تشع لتنير ظلمته، وتبدد الظلام من بين خفايا نفسه، وقد وظف الشاعر الاعتراض (أنا وحدي)؛ ليؤكد أنه وحده من بين الخلائق الذي رأى فيها روعة الجمال، وكشف سره وسحره "كأنه عثر فجأة عليه في طريق البؤس، وقد بدا المطلع كصيحة فرح، وانتصار للعثور على ضائع، أو لاكتشاف سر غامض"[١].

ويقول[٢]:

وحياةٌ شعريةٌ هي عندي صورةٌ من حياة أهل الخلودِ

ففي هذا البيت، والأبيات التي قبله يبتدع عوالم جميلة بفعل الحب، فهو يصور حياته، وقد تملكه وقع جمالها، إذ يرى حياته، وهو على هذه الحال، كأنها صورة من صور حياة أهل الجنة. ولعله يبدو واضحاً من تحليل البيت ما كان للجملة الاعتراضية من أثر في توجيه دلالة البيت، فلولا الجملة الاعتراضية (هي عندي) لبقي المعنى عاماً، ولكنه انتقل من العمومية إلى الخصوصية بفعل الاعتراض. وهذا يعني أن الاعتراض أثرى الدلالة وقيمتها الفنية، فالتغيير في الإطار العام للدلالة تأتّى من خلال العنصر الدخيل المعترض به، وليس فحسب من تحريك عناصر التركيب[٣].

(١) إيليّا الحاوي، أبو القاسم الشابي شاعر الحياة والموت، مرجع سابق، ص٨٦.
(٢) أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، مصدر سابق، ص٦١.
(٣) ينظر: محمد عبدالمطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، (الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٥م)، ص١٦٦.

ثالثاً: المستوى البياني:

مدخل:

تعد الصورة الشعرية من العناصر المهمة في تشكيل النص الأدبي، ولا سيما النص الشعري، بل تكاد تكون أهم مميزات الشعر، إذ يلجأ الشاعر إليها للتعبير عن أفكاره ومعانيه، ونقل مشاعره وأحاسيسه إلى المتلقي، وترتبط -غالباً- بحاستي الإبصار والسمع اللتين تمدان المخيلة بالحركة والانطلاق. فما يتجلى أمام العقل من صور خيالية وعاطفية ... يرتبط بالسمع والبصر أكثر من ارتباطه بباقي الحواس، فالسمع ندرك به الجمال الموسيقي، والبصر ندرك به جمال التصوير[١] فهي "رسمٌ قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"[٢]، فعلاوة على أنها عنصر إبداعي تعكس خبرة الشاعر وتجربته الفنية والشعورية، وموروثه الثقافي، فهي عنصر فعال ومؤثر بالمتلقي.

وسيتناول هذا المستوى التشبيه والاستعارة؛ لأنهما اللونان البيانيان الغالبان على تشكيل الصورة الشعرية في القصيدة.

أولاً: التشبيه:

يعد التشبيه من أبرز خصائص الأسلوب الشعري، وهو من أكثر الأنواع البيانية ظهوراً في النصوص الأدبية، ولا سيما الشعرية منها، فهو: "الدلالة على

---

(١) ينظر: محمد موسى حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، (دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت))، ص٢٩-٣٠.

(٢) سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مراجعة عناد غزوان إسماعيل، (دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢م)، ص٢٣.

مشاركة أمر لآخر في معنى"[١] فالتشبيه لون من ألوان التصوير، وأسلوب من أساليب التعبير الجمالي، يتفاوت الأدباء في تقديمه، إذ إنه أصل الخيال الشعري، وعماد التصوير البياني[٢]، إذ يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيدا.

تقوم هذه القصيدة في جل أبياتها على بلاغة التشبيه والاستعارة للتعبير عن مشاعره المشحونة بالأحاسيس المرهفة، والعاطفة الجياشة. ومن الأبيات التي تلفت انتباه المتلقي ما جاء في بداية النص، يقول الشابي[٣]:

عذْبةٌ أنتِ كالطّفولةِ، كالأحلامِ ... كاللّحنِ، كالصّباحِ الجديدِ

كالسّماء الضَّحوك كاللّيلةِ القمْـ ... ـراء كالوردِ كابتسامِ الوليدِ

فقد شبه عذوبة المحبوبة ورقتها ببراءة الطفولة "لينمي إليها صفة البراءة التي لا ينكدها هم العيش الموطوء بغصة الحياة والموت وحتمية الواقع وقيوده، فالطفولة لا تعاني حسرة المستحيل والوعي الفاجع لمآل الإنسان والحياة، والطفولة مادة حنين دائم عند الرومانسيين؛ لأنها تحيا الوجود ولا تفكر فيه"[٤]. ويشبهها بالأحلام؛ لأن الحلم جدار المستحيل، ويحرر النفس من ربقة قسوة الواقع وبؤسه، ويبني على أنقاضه عالماً آخر تتوق إليه ويشبهها باللحن في عذوبته ورقته، حيث يبهج الروح ويطربها، وكذلك بالصباح في صفائه ودفئه

(١) الخطيب القزويني (جلال الدين محمد بن عبدالرحمن ت ٧٣٩هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق محمد عبدالمنعم خفاجي، (دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٤، ١٩٧٥م)، ص٣٢٨.

(٢) ينظر: عثمان موافي، في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنشر والنقد العربي القديم)، (دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٤م)، ج١، ص١٥٣.

(٣) أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، مصدر سابق، ص٥٧.

(٤) ينظر: إيليّا الحاوي، أبو القاسم الشابي شاعر الحياة والموت، مرجع سابق، ص٧٠.

وإشراقه، إذ يبدد الظلمة بنوره، فتبين معالم الحياة والوجود، وكذلك بالسماء برحابتها واتساعها، وبالليلة المقمرة بصفائها وبهائها، وبالورد في جمال لونه وطيب منظره، وببسمة الوليد في براءتها وإشراقتها ونقائها.

"فالسماء الضحوك، والليلة القمراء، والورد، وابتسام الوليد هي من التعابير الإيحائية التي تضفر للمرأة كل جمال في الوجود، أو لعله يقيم من قربها في مثل السماء الصافية، والليلة الصاحية، والورد، والابتسام"[(١)].

ويقول في نموذج آخر"[(٢)]:

أيُّ شيء تُراكِ؟ هل أنتِ "فينيـ ـس تهادتْ بين الورى من جديدِ

يشبهها في هذا البيت بـ "فينيس" ربة الحب والجمال، ولا شك في أن المقاربة بين طرفي التشبيه "المحبوبة"، و"فينيس" تجسد العلاقة الحميمة بين الشاعر ومحبوبته، فضلاً عن الإعجاب الشديد بجمالها الذي بلغ غايته. فالصورة الشعرية تحمل الفكرة وتصوّرها، أي أن لها قيمتين: تعبيرية موضوعية من حيث التجربة والموقف، وشكلية من حيث الفن[(٣)].

ويقول أيضًا[(٤)]:

أنتِ... ما أنتِ؟ أنتِ رسمٌ جميلٌ عبقريٌّ من فنٍّ هذا الوُجودِ

---

(١) إيليّا الحاوي، أبو القاسم الشابي شاعر الحياة والموت، مرجع نفسه، ص٧١.

(٢) أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، مصدر سابق، ص٥٨.

(٣) ينظر: بشرى موسى صالح، الصورة الفنية في النقد العربي الحديث، (المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م)، ص١٤٥.

(٤) أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، مصدر سابق، ص٥٨.

فيكِ ما فيه من غموضٍ وعمقٍ وجمالٍ مُقدَّسٍ معبودِ

الحبيبة تحاكي الرسم الجميل، وعلى الرغم من ذلك فهي من عالم الوجود، فما يجمع بين جمال المحبوبة وجمال الوجود (المرأة والحياة) إن كلاً منهما جميل وغامض لا تبلغ إلى نهاية مطافك فيه. وهذه الصورة من الصورة الذهنية، فالصور المجردة (العقلية) تمتاز بأنها "تخترق الحدود المرئية لتبلغ عمق الأشياء، فتكشف عما تعجز عنه الحواس"(١).

ويقول(٢):

أنتِ... ما أنتِ؟ أنتِ فجرٌ من السِّحر تجلَّى لقلبيَ المَعمودِ

فأراهُ الحياةَ في مَوْنِق الحُسنِ وجلَّى له خَفَايا الخُلودِ

يشبهها بفجر من السحر، كشف له أسرار الوجود في أبهى صوره، وأبدع تكوينه، فكأن سعادة الخلود والجنة مماثلة لسعادة الحب، فالحب هو الخلود.

ثانيا: الاستعارة:

تمثل الاستعارة دوراً مهماً في تشكيل الصورة الفنية، وتتنوع عند الشاعر بين تشخيصية، وتجسيدية، وتجريدية، وهي تمنح المبدع مجالاً واسعاً في الاستعمال المجازي للمفردات اللغوية، علاوة على أنها "تحقق عامل الاقتصاد اللغوي بما تتيح من صياغة مركزة لعناصر الدلالة المتعلقة بالمعنى العادي لكلمة

(١) صبحي التميمي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، (دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٨٦م)، ص١٢.
(٢) أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، مصدر سابق، ص٥٨.

معينة، وتحقق تلاؤمه مع المعنى الجديد الذي يفرضه السياق"[١].

وهي "أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به، كما تقول: "في الحمَّام أسدٌ" وأنت تريد به الشجاع مدعياً أنه من جنس الأسود، فتثبت للشجاع ما يخص المشبه به، وهو اسم جنسه، مع سد طريق التشبيه بإفراده في الذكر، أو كما تقول: "إن المنية أنشبت أظفارها"، وأنت تريد بالمنية: السبع بادعاء السبعية لها، وإنكار أن تكون شيئاً غير سبع، فتثبت لها ما يخص المشبه به، وهو الأظفار"[٢]، إذ تستعمل للتعبير عن تأثر وشعور تريد المشاركة فيه[٣]. والأبيات التي تنهض على بلاغة الاستعارة في هذه القصيدة كثيرة، ومنها قول الشابي[٤]:

أم ملاكُ الفردوس جاءَ إلى الأر ... ضِ ليُحيي روحَ السَّلام العَهيدِ!

شبهها بملاك من الفردوس، انحدر من فردوسه؛ لينشر الهناء والسلام في الوجود، فقد حذف المشبه، وأبقى المشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية، والصورة الاستعارية أفصحت عن أن الشاعر مأخوذ بجمال المحبوبة، وأثر هذا الجمال الساحر في نفسه وفي غيره، فهي منقذة لهذا العالم من الهلاك والشقاء، كما هو المسيح عليه السلام منقذ العالم بالمحبة والسلام، ولعل ما أبرز هذه

---

(١) فضل صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، (دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨م)، ص٣٠٣.

(٢) السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن محمد ت ٦٢٦هـ)، مفتاح العلوم، تحقيق عبدالحميد هنداوي، (دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠م)، ص٤٧٧.

(٣) ينظر: ميشال لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل، ترجمة حلا ج. صليبا، مراجعة هنري زغيب، (منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٨م)، ص٧٩.

(٤) أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، مصدر سابق، ص٥٨.

الصورة، صورة الإعجاب بالجمال الفاتن للمحبوبة، وصورة المقارنة بينها وبين المسيح عليه السلام، هو غياب المشبه. ويقول في نموذج آخر[١] :

آهِ يـا زَهْرتـي الجميلـةُ لـو تَـدْ ريـنَ مـا جَـدَّ في فـؤادِي الوَحِيـدِ

يشبهها في هذا البيت بالزهرة الجميلة، وهي مظهر من مظاهر الطبيعة الصامتة، فالشاعر كما يبدو من القصيدة مرتبط بالطبيعة وجزئياتها، سواء أكانت طبيعة متحركة أم صامتة، وليس بخاف هنا أن الاستعارة تصريحية، إذ حذف المشبه، وأبقى المشبه به، وقد جمع فيها أنماطاً ثلاثةً للصورة الحسية: اللمسية، والبصرية، والسمعية، لتأخذ كل حاسة حصتها، مما يبعث التفاؤل في النفس. ويقول كذلك[٢] :

لِتُعيـدَ الشَّـبابَ والفـرحَ المعـ ـسُول للعَـالمِ التَّعيسِ العَميـدِ!

تتبدى الاستعارة في هذا البيت في (الفرح المعسول)، (للعالم التعيس)، حيث شبه الفرح بالعسل، فحذف المشبه به، وأبقى على ما يدل عليه (المعسول) على سبيل الاستعارة المكنية، وكذا في قوله: (للعالم التعيس)، حيث حذف المشبه به، وأبقى على قرينة تدل عليه (التعيس)، فشبه العالم بإنسان تعيس شقي، ليوحي بأثر المحبوبة وجمالها الذي بعث من جديد؛ ليعيد الشباب إلى العالم الهرم، ويبث به الفرح، وينقذه من شقائه وتعاسته، وقد لجأ الشاعر إلى هذه الاستعارة للتعبير عن مشاعره المفعمة بالمحبة، ومكنونات عواطفه، بصفتها

---

(١) أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، مصدر سابق، ص٦٠.

(٢) المصدر نفسه، ص٥٨.

(الاستعارة) جسر العبور بين المبدع والمتلقي. ويقول أيضاً[١]:

بعـد أن عانقـتْ كآبـةُ أيَّـامي فـؤادِي، وألجمـتْ تغريـدي

تتعاضد الصور في هذه البيت، وتأخذ الواحدة بتلابيب أختها، لتصور الأحزان والكآبات التي طوتها المحبوبة بعد أن خفق القلب بحبها، لقد عثر الشاعر بعد ذلك على إنسانيته وفرحها، حينما لامس حبها فؤاده، كما توحي الأبيات المتقدمة على هذا البيت. وقد توسل الشاعر للتعبير عن أفكاره ومشاعره وعواطفه بوساطة الاستعارات المكنية الثلاث؛ ففي الأولى شبه كآبة أيامه بإنسان، وفي الثانية صور فؤاده إنساناً أيضاً، كل منهما يعانق الآخر بدافع الشوق والمحبة واللهفة، وفي الثالثة شبه التغريد بفرس ألجمت عن الحركة، وهنا تتجلى الاستعارة في محاولتها الكشف عن أحاسيس الشاعر وتجاربه الجمالية، وخبايا سرائره ومكنونات ضميره، علاوة على أنها كست غير المألوف زي المألوف، وأظهرت غير الحسي بأبعاده الحسية. ويقول كذلك[٢]:

وتـراءى الجمـالُ، يـرقص رقصـاً قُدُسـيًّا، علـى أغلـني الوجـودِ

يصور الشاعر في هذا البيت جمال المحبوبة، وكأنه إنسان يرقص رقصا انتشاءً بجماله المفعم حيوية وشباباً وحسناً. جاءت الصورة عبر الاستعارة المكنية، إذ حذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه، وهو يرقص رقصاً؛ ليوحي بمدى الغبطة والسرور اللذين تركهما جمال المحبوبة في نفسه، وكذا الحال في الاستعارة المكنية في عجز البيت "على أغاني الوجود"، إذ شبه الوجود بإنسان

---

(١) المصدر نفسه، ص٥٨.

(٢) أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، مصدر نفسه، ص٥٩.

يشدو بأجمل الألحان، وبذلك استطاع الشاعر عبر هذه الاستعارات أن ينبه خيالنا، ويدهشنا، مستنفراً كل خبراتنا؛ لنصبح شريكاً له في انفعالاته وإحساساته، ومن ثمَّ ليحقق التأثير المطلوب فينا.

الخاتمة

قدمت هذه الدراسة جملة من العناصر الأسلوبية التي ميزت قصيدة الشابي "صلوات في هيا كل الحب"، ومن البدهي القول: إن هذه العناصر ليست كل الخصائص الأسلوبية في هذه القصيدة، إلا أنها الخصائص الأسلوبية التي ميزتها، أي ما هو فريد وخاص بها. وقد خلصت إلى ما يلي:

١. إن لجوء الشابي إلى أسلوب التكرار الملفت، ومن ثم إلى الطباق والجناس؛ ليوفر لقصيدته إيقاعاً موسيقياً خاصاً؛ خدمة للمعنى من جهة، وللتأثير في المتلقي من جهة أخرى، فهذه الظواهر الأسلوبية، ولا سيما التكرار أضاءت عتمات النص، كما ولجت عبرها المعاني بيسر وسهولة إلى فكر وقلب المتلقي، فضلاً عن دورها الفاعل في سبك النص وتماسكه. وتوصلت الدراسة إلى أن ظاهرة التكرار في هذه القصيدة جاءت عن وعي، ودعت إليها الحاجة تأكيداً وإيضاحاً وتنبيهاً على المعاني التي أرادها الشاعر، ولم تكن اعتباطاً، أو أشبه بهذيان الانفعال، مما انعكس سلباً على القصيدة فكرة وعاطفة، كما ذهب كل من الحاوي والقط، بل كان التكرار حاجة ملحة، فهو في كل مرة يعطي معنى جديداً، وإضافة أخرى.

٢. إن الانزياحات التركيبية التي تبدت في النص؛ كالتقديم والتأخير، والاعتراض، منحت النص دلالات جديدة، كما وسعت من فضاءات الإيحاءات للجمل الشعرية، وشحنت لغته بعاطفة مفعمة بالحزن والألم تارة، وبالفرح والتفاؤل والأمل تارة أخرى، فالعدول علاوة على أنه نقل لغته من اللغة العادية إلى اللغة الشعرية، بمعنى أنه نقلها من أحادية الدلالة

إلى لغة متعددة الدلالات، فقد حفز ذهن المتلقي وخياله للبحث عن الدلالات المائرة في النص، ومحاولة اقتناصها.

٣. وظف الشابي الصورة الفنية؛ التشبيهية والاستعارية للتعبير عن مشاعره وعواطفه، وأفكاره، وقد أكثر منها في قصيدته، حتى أن البيت الواحد احتوى أحياناً على أكثر من صورة شعرية، ولعله في ذلك يؤكد أن الصورة الشعرية، هي الأداة الأهم التي يعول عليها في نقل التجربة الشعورية إلى المتلقي.

المصادر والمراجع

١. إيليّا الحاوي، أبو القاسم الشابي شاعر الحياة والموت، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٢م.

٢. بشرى موسى صالح، الصورة الفنية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م.

٣. الجاحظ (عمرو بن بحر ت ٢٥٥هـ)، البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط(٤)، ١٩٨٤م.

٤. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨م.

٥. الجرجاني (عبدالقاهر بن عبدالرحمن ت ٤٧١ أو ٤٧٤هـ)، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ١٩٩٢م.

٦. ابن جني (أبو الفتح عثمان ت ٣٩٢هـ)، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط(٤)، ١٩٩٠م.

٧. الخطيب القزويني (جلال الدين محمد بن عبدالرحمن ت ٧٣٩هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٤، ١٩٧٥م.

٨. خيرية حمر العين، شعرية الانزياح دراسة في جماليات العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ٢٠٠١م.

٩. السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن محمد ت ٦٢٦هـ)، مفتاح العلوم، تحقيق عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠م.

١٠. سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرون، مراجعة عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢م.

١١. السيوطي (جلال الدين عبدالرحمن ت٩١١هـ)، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق عبدالرحمن هنداوي، المكتبة الوقفية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

١٢. صبحي التميمي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٨٦م.

١٣. عبدالقادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، بيروت، ١٩٨٨م.

١٤. عبدالمنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط(٢)، ١٩٧٩م.

١٥. عبدالواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، القاهرة، ١٩٩٩م.

١٦. عثمان موافي، في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنشر والنقد العربي القديم)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٤م.

١٧. فايز علي، الرمزية والرومانسية في الشعر العربي، (د.م)، ٢٠٠٣م.

١٨. ابن فارس (أبو الحسين أحمد ت ٣٩٥هـ)، الصاجي، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء التراث العربي، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

١٩. فضل صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨م.

٢٠. أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة (ديوانه)، شرحه وضبطه عمر الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٥م.

٢١. القرطاجني (أبو الحسن حازم ت ٦٨٤هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط(٢)، ٢٠٠٧م.

٢٢. محمد جمال باروت، الشعر يكتب اسمه، دراسة في القصيدة النثرية في سورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨١م.

٢٣. محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط(٢)، ٢٠٠٦م.

٢٤. محمد عبدالمطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – القاهرة، ١٩٩٥م.

٢٥. محمد علي فرغلي، ألوان البديع في ضوء الطبائع الفنية والخصائص الوظيفية، المكتبة الأزهرية، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٢٦. محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٨٦م.

٢٧. محمد مفتاح، دينامية النص (تنظر وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٧م.

٢٨. محمد موسى حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

٢٩. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، (د.ت).

٣٠. ابن معصوم المدني (علي صدر الدين ت ١١٢هـ)، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ١٩٦٨م.

٣١. موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ٢٠٠٠م.

٣٢. ميشال لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل، ترجمة حلا .ج. صليبا، مراجعة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٨م.

توظيف اللهجات المحلية في الرواية السعودية

(رواية ساق الغراب أنموذجا)

د. محمد بن عبدالله منور آل مبارك
قسم اللغة العربية وآدابها- كلية الآداب
جامعة الملك سعود

ملخص

إذا كانت اللغة هي الوسيلة الأهم في العمل الأدبي، فإن الحوار باللغة في العمل الروائي هو الركيزة الأشد أهمية في بناء الشخصيات الروائية بناء يجعلها قادرة على نقل واقعها على الوجه الذي يريده الكاتب ويتخيله له، ومن ثم نقل أفكار الكاتب ورؤاه تجاه الواقع، والرواية فن أدبي لا يعترف بأحادية اللغة، بل بارتباطها بشخصياتها، ومن ثم فقد باتت اللهجات في الكتابة السردية، وفي عنصر الحوار منها بخاصة حتمية فنية لا فكاك عنها لمن أراد أن يكون له تأثير في المتلقين لنتاجه القصصي، وفي إدارة دفة الحوار داخله، ونظرا لأهمية البنية اللغوية الحوارية التي استخدمها كاتب رواية (ساق الغراب)، وما تحمله تلك البنية من مضامين مهمة يريد الكاتب نقلها للمتلقين ؛فقد توجهت بهذا البحث نحو دراسة لهجة تلك الرواية التي وردت على لسان شخصياتها، وتحليلها في تأويلاتها التي وظفها الكاتب فيها ؛لكشف تلك التأويلات، وكيفية توظيف الكاتب لها، وما تحمله من رؤى وأفكار يريد الكاتب أن يؤثر بها في واقعه الحياتي المعاصر.

The Employment of Colloquial Language in the Saudi Novel; The Leg of the Crow As an example

Abstract

If language is the most important factor in every literary work, dialogue is the most important factor in the construction of characters in fiction, through whom the ideas and visions of the writer are transmitted into the work. The novel is a dialogic genre, in its different characters. Therefore, the use of colloquial language in the narrative particularly in the dialogue of the characters has been very important for the writer who seeks to deal sincerely with real issues in his society.

This research tries to investigate the dialogic structure in the novel *The Leg of the Crow* written by Saudi novelist YahyaAmqasim, through analyzing the in colloquial aspects of language used in the novel. It also explains how the novelist employs the colloquial aspects of language to detect the manifestations of these aspects to convey the novelist'sideas and visions.

تمهيد: الرواية واللهجات:

إذا كان الأسلوب هو الطريقة التي يصوغ بها الأديب أفكاره ،ويبين عما يجول في نفسه من العواطف والانفعالات[١] ، فإن اللغة في العمل القصصي هي التي تجسد معمار الأسلوب وتزرع العلامات التي يهتدي بها القاص في عمله الفني، و"اللغة في العمل القصصي تشكل أحد الأركان الأساسية للإبداع الفني، فالفن -في حقيقته- هو إمكانية الفنان وعبقريته في التوصيل"[٢] واللغة تؤدِّي الدور الأهم والأساس في عملية التوصيل.

ولقد أثارت قضايا الحوار في العمل الروائي إشكالية بنيوية في المعمار الروائي، وما يجسده هذا المعمار من تنوع لغوي في بنيته الحوارية ،فلقد كان لارتباط فن القصة بالمذهب الواقعي في الأدب أثره في احتدام الجدل النقدي حول حضور اللهجات في لغة السرد والحوار داخل العمل الروائي ،لأن الأدب الواقعي -والرواية في مقدمته- كان قد توجه نحو المجتمع وطبقاته الدنيا والبسيطة منها على وجه الخصوص[٣] ، ومن ثم فإن الرواية فن أدبي لا يعترف بأحادية اللغة، ولا ببلاغتها التقليدية، ولا فصاحتها أو رقيها، فالجملة الجيدة في النثر -كما يقول فلوبير- ينبغي أن تكون كالبيت الجيد من الشعر[٤]، بمعنى أنه لا فرق

---

(١) أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، (مكتبة نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، سبتمبر ١٩٩٦م)، ص ٤٥١ .

(٢) نصر محمد عباس، البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة، دراسة نقدية تحليلية، (دار العلوم للطباعة و النشر، ط١ ، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م)، ص ٤٦ .

(٣) عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، (دار الفكر العربي، ط٧ ، (د.ط)، (د.ت))، ١/ ٣٩٣.

(٤) جون هالبرين، نظرية الرواية، ترجمة محي الدين صبحي، (منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٧م)، ص١٨ .

بين الشعر والنثر ولا بين الفصحى واللهجة في الشعرية، لأن" أحادية اللغة الشعرية وأمثولتها التقليدية لم تعد هي اللغة الأهم والأجمل في الكتابة الإبداعية، إذ بإمكان اللغة النثرية أن تكون شعرية، وفي الوقت نفسه تكون لغة سردية بامتياز"[(١)]، وأن جمال اللغة يكون في الطرائق الفنية التي يخرج فيها الكاتب تلك اللغة من جهة شعريتها سواء في صورة منظومة أو منثورة فصيحة أو عامية.

والرواية لها تميزها على سائر الأجناس الأدبية بكونها غير مقننه نهائيا كما يقول ميخائيل بختين[(٢)]، وأن شخصيات الرواية تتميز كل منها باستعمال خاص للغة يعكس هويتها المميزة، وخصوصيتها: مستوى، وذوقا، وأيدلوجيا، وتراثا، ورؤية، وأن كل رواية تشتمل على مستويات اللغة الموجودة في الزمن الذي تنشأ فيه[(٣)]، وباتت عملية إدراج اللهجات المحلية في الكتابة السردية وفي عنصر الحوار منها بخاصة حتمية فنية لا فكاك عنها في نظر بعض الروائيين العرب لمن أراد أن يكون أقرب إلى تصوير الأحداث والكشف عن الشخصيات والتعبير عن العواطف والأفكار والواقع اليومي من الفصحى[(٤)]، ولذلك فقد "أصروا على استخدامه في رواياتهم بحجة أنه أكثر صدقا وحرارة وواقعية من الحوار

---

(١) حسين المناصرة، جمالية التعددية في الأصوات واللغات، الرواية السعودية مقاربات في الشكل، كتاب ملتقى الباحة الثالث ١٤٢٩هـ، (ط١، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م)، ص١١٧.

(٢) الصادق قسومة ، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، (منشورات كلية الآداب، منوبة، طبع دار الجنوب للنشر، تونس)، ص٦١.

(٣) السابق ٦٢ -٦٣.

(٤) انظر: عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، (المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ط١، العدد (٢٤٠)، ديسمبر١٩٩٨م)، ص١٠٤.

الفصيح"[١] في العمل الروائي، وفي إدارة دفة الحوار داخله.

لكن النقاد في إطار هذا التسامح النقدي مع حضور العامية في البنية الحوارية للرواية رأوا أن يكون قدر العامية داخل العمل الروائي محدودا بمقدار الحاجة إليه، وبمقدار حاجة الكاتب إلى توظيفه مضمونياً وجماليا، دون إغراق في العاميات واللهجات المحلية، وإلا فإن العاميات ستؤدي إلى تحديد مقدار انتشار العمل الروائي وتحجيمه بسبب محدودية عدد قرائه[٢].

ومهما يكن من أمر فإن عامة النقاد العرب فضلا عن النقاد الغربيين لا يرون غضاضة في استخدام اللهجات المحلية في الأعمال السردية، بل يرون أن من أهم شروط الرواية الفنية هو تمثلها للغات المجتمع الذي تتناوله، وتمثلها للهجاته، كما يقرر ذلك بختين[٣].

وفي الرواية السعودية ما لبثت العاميات واللهجات -التي كانت محرمة في كتابات الرواد[٤]، ومأخوذٌ منها بحذر شديد لدى الجيل الثاني[٥]- أن حضرت

(١) حسن حجاب الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، (مطابع الحميضي، الرياض، ط١، ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م)، ص ٥٨٠

(٢) انظر: في نظرية الرواية، ص١٠٣؛ وانظر: البناء الفني في الرواية السعودية، ص٥٨٤.

(٣) انظر: الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي ص ٦٢ – ٦٣.

(٤) انظر: منصور بن إبراهيم الحازمي، موسوعة الأدب السعودي الحديث (الرواية)، (دار المفردات، الرياض، ط١، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م)، المجلد الخامس، ص ٩-١٣؛ وانظر: حسين المناصرة، بدايات النقد السردي بين النص المكتوب والنص المنظور، كتاب الملتقى الأول للنقد الأدبي، (نادي الرياض الأدبي، ط١، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م)، ص٢٤٣ (الهامش)؛ وانظر: حسن حجاب الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، ص١٣-١٤، ٥٧٥.

(٥) انظر: إبراهيم الناصر الحميدان، رعشة الظل (رواية)، (دار ابن سيناء، الرياض، ط١، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م)؛ وانظر: عصام خوقير، السنيورة (رواية)، تهامة، (جدة، ط١، ١٤٠١هـ/١٩٨١م)؛ وانظر: سيف الدين عاشور، لا تقل وداعا (رواية)، (الدار السعودية للنشر، جدة، ط١، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م).

لدى كتاب الجيل الثالث، من أمثال: عبده خال، وعبدالعزيز مشري، ويوسف المحيميد، وأميمة خميس ومحمود تراوري وغيرهم من الروائيين السعوديين[١].

وإذا كان استخدام العامية عند السابقين من كتاب الرواية السعودية لمجرد تمثل الواقعية الأدبية[٢]، فقد كان حضورها بقوة فيما أنتج من أعمال روائية في العقدين الأخيرين من عمر الرواية السعودية لغايات توظيفية: دلالية وجمالية، وحضر معها الثلاثي الذي كان محرما ومحظورا الاقتراب منه أقصد: قضايا الدين والسياسة والجنس.

التعريف برواية (سَاقْ الغُراب):

رواية (ساق الغراب) تحكي حياة مجتمع ريفي يعيش في الجنوب الغربي من المملكة العربية السعودية، في قرية (عُصيْرَة) إحدى قرى (وادي الحُسيْني)، الواقعة شرق مدينة (صَبْيَا) من منطقة (جَازَان)، المعروفة قديما بالمخلف السليماني، وقد وقعت أحداثها في زمن متقدم من فترة انضواء ذلك الجزء من الجزيرة العربية تحت نظام الدولة الجديدة، التي وحد الملك عبد العزيز رحمه الله أجزاءها تحت مسمى المملكة العربية السعودية، وفي ذلك الزمن المتقدم من عمر حياة مجتمع (عُصيْرِةْ) جاءت أحداث الرواية، حيث كان المجتمع بدائيا يعيش حياة الريف الزراعي الخالي من وسائل الاتصال بالعالم، مثل سواه من أجزاء

---

(١) انظر: حسن حجاب الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، ص٥٨٤، ٧١٧، ٧١٨.

(٢) انظر: إبراهيم بن فوزان الفوزان، الأدب الحجازي الحديث، (مطبعة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٤٠١هـ/١٩٨٠م)، ٧٤٦/٢؛ وانظر: أحمد السباعي، أيامي، (وزارة الثقافة والإعلام، الرياض، ط٤، ١٤٣٣هـ/٢٠١٢م)، ص١٠، ١١، ٢٠، ٣٢، ٣٤-٣٦، ٣٧؛ وانظر: طلعت صبح السيد، العناصر البيئية في الفن القصصي في المملكة العربية السعودية، (نادي القصيم الأدبي، بريدة، ط١، ١٤١١هـ/١٩٩١م)، ص٣٨٨، ٣٩٦.

الجزيرة العربية حينذاك، ويخلو من المؤسسات التعليمية سوى التقليدي منها، ومن الحياة المنظمة العصرية، لكنه كان مجتمعا متماسكا في ذاته، معتزا بآبائه وأجداده، وقبيلته، مخلصا لأرضه ولوطنه الصغير (عُصِيْرَة) حاضرة وادي الحِسِيْنِي، محافظا على أصالته وعاداته وتقاليده، ذابا عن أرضه واقتصادياته البدائية، مضحيا بما يملك دون كرامته، متمردا على القادم الغريب -الذي يود أن يغير حياته ومجتمعه بأنظمة إدارية لم يألفها عن أبائه وأجداده- أيا كان هذا القادم.

ولم يكن أهل هَرْبَةْ (ساق الغراب) يدركون القادم الجديد، وما يحاوله من عملية توحيدية لبناء كيان وطني موحد يسوده النظام والأمن والأمان، ويحقق لهم مستقبلا مشرقا، لكنهم يعون جيدا أنفسهم، وملكيتهم لأرضهم في قريتهم (عُصِيْرَة)، ووواديهم (وادي الحسيني)، ورغبتهم في المحافظة على كيانهم وشخصيتهم، وعاداتهم وتقاليدهم حتى في طرائق عباداتهم.

كذلك تحكي الرواية قصة مفارقة ذلك المجتمع قريتهم (عُصِيْرَة) في عملية نزوح جماعية تسمى (الهَرْبَة) إلى أسافل جبال قريبة منهم من ناحية الشرق تسمى (ساق الغراب) خوفا على نسائهم وذراريهم وأموالهم من الجيش القادم من الشمال (أهل الذلول)؛ لأنهم لا يستطيعون مواجهته؛ لكثرة عدده وعدته.

هناك نوافذ عدة مشرعة على رواية ساق الغراب يمكن للدارس أن يطل من خلالها فهي غنية بزمانها، ومكانها، وأحداثها، ولغتها، وشخصياتها، وأساطيرها، وثقافتها، وعاداتها وتقاليدها، التي لا يتسع المقام لتناولها في مثل هذا البحث المحددة غايته، لكنني سأكتفي بالنظر فيها من نافذة واحدة، هي الأهم في نظري والأكثر جدارة بالدراسة والبحث، وهي نافذة اللغة المحلية المحكية التي أدار بها الكاتب حوارات روايته.

وهذه الورقة وهي تبحث في حضور اللهجات المحلية في الرواية السعودية من خلال تناولها لحوارات شخصيات رواية (ساق الغراب)، لا تكتفي بمجرد الإشارة إلى تلك اللهجة ومضامينها، وموطنها من الرواية المختارة ؛بل إن همَّ الورقة كذلك هو إبراز الجوانب التوظيفية التي مارسها الكاتب لتلك اللهجة في الرواية النموذج، بمعنى البحث فيما إذا كان لها دور وظيفي في الرواية، ولم تتحول إلى نتوءات بارزة في جسد النص، تشوه أكثر مما تزين[1]، وتكون طاردة لمن يود الولوج في عالم الرواية أكثر مما هي جاذبة له، وذلك لأن دراسة اللغة في الرواية -كما يقرر رولان بارت في حديثه عن وظائف البنيات السردية- يجب أن تنفذ إلى المعنى الذي تحمله، والوظيفة التي تؤديها، وأن كل شيء في القصة له وظيفة، وكل شيء فيها يحمل معنى[2].

وعليه فإن رواية (ساق الغراب) تنهض على مستويين لغويين رئيسيين هما:

المستوى الأول: اللغة العربية الفصيحة، وهي اللغة المستخدمة في السرد وحكاية الأحداث ووصفها وهي لغة الكاتب.

والمستوى الثاني: اللغة العامية التي تمثل لهجة منطقة (جازان) الواقعة جنوب غرب المملكة العربية السعودية، والمعروفة قديما بالمخلاف السليماني، وهي لغة الحوار داخل الرواية التي أنطق بها الكاتب شخصيات الرواية، وهي لهجة قريبة جدا من اللغة الحميرية المشهورة بين اللهجات العربية القديمة التي

---

(١) انظر: حسن حجاب الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، ص٥٣٨.

(٢) انظر: رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقص، ترجمة منذر عياشي، (نادي جازان الأدبي، ط١، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م)، ص٤٥- ٤٧ ؛ وانظر: البناء الفني في الرواية السعودية، ٥٥٥.

تستخدم (أم) مكان (أل) التعريفية في الفصحى ،بعد أن دخل عليها شيء من الانحرافات اللغوية، ومن ثم نستطيع -إن عدلنا ما فيها من تحويرات يسيره- أن نقول إنها لغة تستخدم لهجة عربيه قديمة كانت العرب تنطق بها في تهامة جنوب الجزيرة العربية، وهي لهجة متفرعة أصلا من العربية الفصيحة، ومرتبطة بها بسبب قوي، وتتناسل أكثر مفرداتها إلى مواقعها في القاموس اللغوي العربي، وقد دخلها بعض التطور النحوي والصوتي والدلالي، النابع من البيئة وطبيعة الحياة التي كانوا يعيشونها، وباتت اليوم في حكم اللهجات المحلية المستخدمة بين أبناء المملكة العربية السعودية، وإذا شئنا قلنا بأنها باتت تنعت بإحدى عاميات المملكة العربية السعودية، بعد أن دخل عليها شيء من الانحرافات اللغوية، وهذا المستوى اللغوي المحلي في الرواية هي اللهجة التي يهدف البحث إلى دراستها من منظور توظيف الكاتب لها داخل روايته، وكيف استطاع الكاتب من خلالها أن يعبر عن ما كان يود التعبير عنه، ولما تزل هذه اللهجة حية تستخدم في منطقة جازان بعامة وفي بيئة الرواية منها بخاصة في وقتنا الحاضر.

توظيف اللهجة في رواية ساق الغراب:

تكاد تكون اللهجة المحلية لأبناء المخلاف السليماني هي اللغة التي أنطق بها كاتب رواية (ساق الغراب) شخصيات روايته بعامة، ولذلك جاء الحوار في رواية (ساق الغراب) دالا على شخصياتها، وراسما صورتها، ومتوافقا مع تلك الشخصيات، ومتوائما مع مستواها، ومعبرا عن الصفات والملامح العقلية لها، وكان مستواه "عفويا سلسا بعيدا عن التكلف والتصنع، تتجلى فيه سرعة الخاطر التي تجعله مشابها لما يدور في الحياة العادية"[١] في مجتمع (عُصِيْرَة) و(ساق

---

[١] السابق، ص٥٧٢.

الغراب) و(وادي الحِسِيْنِي) ، فقد استطاع الكاتب من خلال حواره باللهجة المحلية أن يصطنع لغة الناس في مجتمع (ساق الغراب)، وهي اللغة التي يتحاورون بها في شؤون حياتهم ،ومن ثم كانت الأقدر على نقل أفكار الشخصيات، ومشاعرها بحرارة، وكان كاتبها الأقدر كذلك على توظيفها لتعبر عن ما كان يود التعبير عنه، ولنضرب بعض النماذج لذلك فيما سنفصل الحديث في الآتي من البحث، فعندما أراد الكاتب أن يعبر عن شجاعة أبناء عصيرة في الحرب وخبرة شيخ عصيرة وقائدهم في الإعداد للحرب(عيسى الخير) أنطقه وهو يُعِدُّهم ويقوِّم صفوفهم لملاقاة الجيش القادم عليهم بقوله مخاطبا مساعديه في خوض هذه المعركة: "عكفة عصيرة ناقصة أربعين رجل°"[(١)]، وكان يقصد أحد أبناء القبيلة الذي لم يظهر بعد بين المحاربين واسمه (ابْشِيْبِشْ)، الذي يعرف الشيخ بطولته وشجاعته ومهاراته الحربية فـ (ابشيبش) في لغة القائد ينهض بما ينهض به أربعين من المقاتلين، أما شخصية أم الشيخ (صادقية) وما تحمله من خبرة وعمق في الرؤية للأمور وعواقبها -وهذا يشير كذلك لمكانة المرأة في مجتمع عصيرة- فقد عبر عنها الكاتب في قولها مخاطبة ابنها الشيخ عيسى وهو يدفع بأبناء القبيلة نحو المواجهة "يا عيسى عصيرة صاحبة عهد وميثاق ..فلا تذل بلادك بحرب مالها ذكر في أي كتاب عندي"[(٢)]، وتقصد بالكتاب الذي عندها ذاكرتها التاريخية وخبرتها الحياتية.

أما جماليات العلاقة بين رجالات عصيرة ونسائها في إطار مجتمع تسوده المحبة والمشاركة الحميمة في شؤون الحياة، فقد عبرت عنه لهجة عصيرة الشعرية في

---

(١) يحي امقاسم، ساق الغراب، (دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م)، ص٢٠.

(٢) السابق، ص٢٢.

تغزل الشيخ عيسى بزوجته (هديّة) أثناء حصاد سنابل الذرة، وكان الشيخ عيسى قد حضر إلى الحقل ورأى النساء مبثوثات فيه كالفراشات، فأعجب بأدائهن في جز السنابل من أعناقهن، وكانت زوجته هدية تشاركهن ولا تقل حماسا عنهن، فغافلها ينشد فيها غزلا يشبه فيه جمالها بحبوب بلاد (هَجْري) الفاخرة وهي مسطرة في حقولها وتقطف سنابلها من أعناقها بحرص عاملات يجدن الصريم، ويسألها أن تخفي ما بينهما من عشق منظم حتى يلتقيا رأسا برأس، فيقول[1]:

يا (حَبَّ هَجْرِي) في رِدَاحِك مِسَطَّر   ولَك صَوارِم يَضْرِبَنَّك من الرُّوس

خَلِّي الكلام بَيْنِي وبَيْنَك مِسَطَّر   حتى نِتْلَاقَى ونِتْكَلَّم من الرُّوس

وكان يرمز الشيخ عيسى في شعره بـ (بالحَب الهَجري) وهو أجود أنواع الحبوب وأجملها منظرا لزوجته (هدية).

وتحكي رواية (ساق الغراب) بطولات أبناء تلك القرية، وشجاعتهم، وعادتهم، وتقاليدهم، ومواسمهم، وأسواقهم، وما بذلته الدولة الجديدة من صبر اتجاههم، ولين في تعاملها معهم حتى تغلبت على جفولهم، ونفورهم منها من أجل تنفيذ خطط نموٍ وتطويرٍ حضاري لذلك المجتمع، تساعد في تخليص أنفسهم من بعض العادات والتقاليد القاسية التي كانوا يحملون أنفسهم عليها، مما لا أصل له في الدين، ولا غاية مفيدة من ورائه، والدفع بهم نحو الانفتاح على العالم الجديد، الذي ينتظرهم وينتظر تنمية مجتمعهم الريفي النبيل، ولقد وظف الكاتب حوارات روايته في صورتها العامية لتحقيق عدد من غاياته هذه التي توخاها من وراء ذلك، ومنها:

---

(١) يحي امقاسم، ساق الغراب، ص ٢٢٦.

١- الوظيفة التسجيلية:

إن الناظر في استخدام اللهجة المحلية في رواية (ساق الغراب) يدرك المرامي التوظيفية التي توخاها الكاتب من استخدامها في حوار شخصيات الرواية، وأول تلك المرامي هو الهدف التسجيلي التوثيقي التدويني، فتسجيل اللهجة الجازانية بإثباتها في صميم العمل الروائي وتدوينها في رواية (ساق الغراب) يجعل منها وعاء لأحداثها، ويحفظها من الاندثار، وهذه غاية كبرى متوخاة ومستهدفة في بناء هذا العمل الروائي، وإن لم تدون تلك الذاكرة وتُحفظ في مثل هذا العمل الأدبي التوثيقي، فإنها سوف تذهب وتتلاشى وتنسى أمام حركة التأريخ وحضور قيم الحضارة المعاصرة التي يعيشها اليوم أبناء تلك الذاكرة، وبذهاب الجيل الذي كان يحملها، والأقوى من ذلك والأجدى هو أن يعيش أبناء ذلك الفضاء الجغرافي تلك الذاكرة حية بينهم بمثل هذا العمل الروائي، وما شابهه مما يقوى على مقاومة عوامل الانمحاء، والاندراس، والاندثار لذلك التراث وتلك الذاكرة، فاللغة هي وعاء الهوية ومعمارها، الذي يحوي داخله روحها وشخصيتها؛ لذلك كانت اللهجة في ذلك المجتمع حاضرة لتحقق أبعادا توظيفية تتمثل في حفظ الهوية المحلية وتثبيتها وتجذيرها ؛لتحتل مكانتها اللائقة بها بين الهويات المحلية الأخرى المكونة للهوية الوطنية الكبرى في نطاق الوطن الموحد المملكة العربية السعودية، فلقد حفظت الرواية بحوارات شخصياتها بالعامية أسماء قراهم وأوديتهم ومناطقهم: (عصيرة، وادي الحسيني، ساق الغراب، سوق الثلاثاء، قنيدة، الحباطة، القايم)[1]، وأسماءهم وألقابهم: (اِبشِيْبِش، صادقية، عَلِيْة، هَدِيَّة، النبَّاش، شارق، ابن شامي، هباش، زَهْرَة، حَسَنَة،

---

[1] انظر: يحي امقاسم، ساق الغراب، ص١٢، ١٩، ٢١، ٢٣، ٢٩، ٣٥، ١٥٠.

السَّاحِلي، الجَبَلِيْ)[١]، ومسميات عاداتهم وتقاليدهم: (ليلة الشُهْرَة، التَّعْلِيَة، الدُّوْف، الهربة، وجِدَّة امَّطر، امِّطاليب، وحَبَّ حَضُوْرَك - تقال للمدعو للزواج عند دعوته)[٢] وفنونهم الشعبية (رقصة السِّيف، ورقصة الْمِعْشَى، والْعِرْضَة، والدَّمَّة، ورقصة الصَّف المختلطة من الرجال والنساء، ولعبة السَّاري، والمِزْقَرَة، ورقصة الوِرْك، ورقصة الْغُنْجِي الخاصتان بالنساء)[٣]، ومسميات أكلاتهم (الْحَيَاسِي، والْمِفَالَت، الْمَغَش، والْمِفَحَّس، والخلاصة، والردجة، والحقنة)[٤] وغيرها من مسميات الحرب والفلاحة والألعاب الشعبية التي امتلأت بها الرواية.

ومن تسجيل الهوية تسجيل مسميات عناصر البيئة: الزمانية والمكانية والاجتماعية الخاصة بمجتمع عصيرة، التي أنطق بها الكاتب شخصياتها، وتدوين الأغاني والأهازيج والأناشيد الشعبية وما توحي به، وتعبر عنه من دلالات مضمونية وفنية، حتى باتت رواية ساق الغراب ديوانا وسجلا لثقافة منطقة جازان، يظهر ذلك في استخدامه عبارة (يبَايتْ) في قول (ابن شَامِي) إحدى شخصيات الرواية المقعد بسبب كبر سنه مخاطبا أخته فاطمة، ومستعيدا أيام شبابه وذكرياته (فاطمةْ .. ما يقْدِر هَبَّاش يسْرِي يبَايتْ معي؟ اسْألوه إن كان يقْدِر يسْرِي)[٥] وكلمة (يبَايت) (بكسر الياء وفتح الباء وكسر الياء الثانية) لها دلالتها الزمانية والمكانية والمضمونية؛ أما دلالتها الزمانية فهي تعني القيام بالفعل

(١) انظر: يحي امقاسم، ساق الغراب، ص٥، ٢٦، ٢٨، ٥٥، ٥٩.
(٢) انظر: السابق، ص١٥، ١٩، ٤٨، ٩١، ١٠٢، ١٤٩.
(٣) انظر: السابق، ص٧٢، ٧٣، ١٥٠، ١٥١، ١٥٥، ١٥٦.
(٤) انظر: السابق، ص٧٥.
(٥) السابق، ص٢٧.

ليلا على وجه التخفي والتستر، أما دلالتها المكانية والمضمونية فهي التسلل ليلا إلى البيوت للظفر بالنساء، والبيات مع الصبايا العاشقات[١]، واستطاع الكاتب توظيفها من خلال دلالتها هذه وإظهار مقدار شجاعة أبناء (عصيرة) وهي الشجاعة التي يقتضيها مثل هذا الموقف.

ومن الأهازيج الشعبية الحماسية، التي دائما ما تردد أثناء الاستعداد للمواجهات، والحشد للملاقاة في ساحات الحروب، وكان يرددها أبناء عصيرة ووادي الحسيني صبيحة ارتفاع بيارق (عكفة عصيرة) تلك الأهزوجة التي تؤلب قلوب الرجال للحرب، وتثير حماساتهم اتجاهها وتبين استعدادهم لها بل تشوقهم للدنو والمواجهات، التي تقول[٢]:

قِمْت واسْمَعْ دُوْفْ غَايْبي مِنْ على امْهِيْجَةْ رِكِيْعُهْ

فهي واحدة من أناشيدهم وأشعارهم الحماسية القديمة والشائعة بينهم، التي تعبر عن صفات القوم الحربية، واستعدادهم للذود عن الذمار والأوطان، و(الدُّوف) هو صوت الرصاص في جو المعركة، وأزيز السلاح فيها وأصواتها المتداخلة، و(الغَايِي) المقصود به البعيد الذي لا يكاد يتبين من الأصوات لكن قوته تجعله يخترق جدار الصوت ويصل للأماكن البعيدة، وقد اشتقت اللغة من مادة (ركع) ما يفيد استشراف شجعان عصيرة لخوض غمار الحروب وتشوقهم لجهة احتدام المعركة الآتي صوته راكعا من خلف ومن أعالي ومن فوق المروج

(١) انظر: يحي امقاسم، ساق الغراب، ص٢٧.

(٢) السابق، ص١٩.

الهياجة[١]، وهم مستعدون لخوض غماره باشتياق ولوعة تضارع اشتياق المتعبد لربه في ركوعه وصلاته.

أما نشيد النساء عقب الختان (التعلية) مخاطبين أم الختين وهن يخلعن مسارهن (مناديل ساترة لشعر رؤوسهن)، وقد بدت شعورهن المتموجات وضفائرهن المعقودات في حالة من الفرح والنشوة فهو من أناشيدهم في أفراحهم المصاحبة لطقوس الختان، فقد جاء في فرح (ختان) حمود ولد الشيخ عيسى حين توجَّه النساء بهذا النشيد لأم الختين حمود قائلين :

"يا امَّ الختين.. سرَّنا ما سرِّك .. يا امَّ الختين .. قطَّعنا مسَارِّك"[٢]، وهن في هذه الأثناء يخلعن (مسرهن) ويقطعنها مع (مسر) أم الختين ابتهاجا بهذه المناسبة، ولعل في هذا إبداء وإبرازا للجمال احتفاء وتقديرا للرجولة التي بلغها المختون، فالختان (التعلية) إشارة واعتراف ببلوغ المختون مرحلة الرجولة التي يعول عليها في مجتمع عصيرة في حماية النساء والأرض والذمار.

أما مفردة (الهَرْبَة) وهي إحدى عنوانات الرواية وتعني الخروج والنزوح والانتقال من الديار بسبب الحرب، واللجوء إلى مكان آمن ، فقد ملأت الرواية بقاموسها : في الحرب والشجاعة والبطولات والمعاناة والخوف والترقب والغربة والعودة، وأسماء الأعيان والأماكن والاقتصاديات والأطعمة، والأناشيد الموروثات الشعبية، كما استحضرت الدلالات التي اقتضتها واستحضرتها هذه المفردة (الْهَرْبَة) في لهجة الرواية، التي تصور ذلك المجتمع خير تصوير بصفاته

---

(١) انظر : يحي امقاسم، ساق الغراب، ص١٩.

(٢) السابق، ص١٦٢ ، ١٦٣.

وملامحه ولغته وأهازيجه مما يحاول الكاتب من خلالها تحقيق أهدافه وغاياته التسجيلية والتوثيقية .

إن الحوار بلهجة أبناء (عُصِيْرَة) جاء ليعبر عن شخصانية الإنسان، والمكان، والثقافة وإبراز خصوصيتها، فقد كان حضورها في حوارات الشخصيات ضرورة حضارية، وثقافية، وتراثية، وفكرية لا تتجسد أبعادها الدلالية والفنية إلا بها، لقد خلق يحيى امقاسم من رواية (ساق الغراب) قاموسا تسجيليا وُظِّفت عاميته لحفظ تلك المسميات وتوثيقها وتدوينها وإحيائها لحفظ هوية ذلك المجتمع من الاندثار.

٢- مقاومة (التذويت):

التَّذْويت (Subjectification) هو من المفاهيم الأساسية فيماسُمِّي الدِّراسات (ما بعد الكولونيالية)، وقد نَظَّرَ له الفرنسي (لوي ألتوسير) حيث عدَّ استدخال السلطة في الذات يعني ألا يغدو أعضاء المجتمع الأفراد "ذواتاً" قبلأن "تستدعيهم" قوى المجتمع الحاكمة أو ما يدعوه (ألتوسير) بـ (أجهزة الدولة الإيديولوجية)[١]، ويصبح الذات بالمعنى الفلسفي للتذويت: مواطنا صالحا، وتابعا مخلصا، ومطيعا في المجتمع[٢].

وإذا كان (التذويت) هو الطريقة التي تفكر السلطة من خلالها بشعبها

---

(١) علا شبيب، مقال الثورة واللغة' https://lb.boell.org/ar/2013/03/14/lthwr-wllg، اقتبس بتأريخ ١٩/٥/١٤٣٧هـ - ٩/٣/٢٠١٦م.

(٢) انظر: مقالات علمية: الأبعاد العلمية لنظرية ما بعد الكولونيالية، ج٢، http://rooad.net/print.php?id=514، اقتبس بتاريخ ١٣/٤/٢٠١٦م.

وتنظر بها إليه[١]، فإن القادمين الجدد في رواية ساق الغراب -الذين يمثلون الدولة الجديدة- كانوا فعلاً يريدون إعادة تكوين مجتمع عصيرة ضمن وطن موحد حضاري متطور بعد تخليصه من العادات والتقاليد القبلية المتوحشة كما ورد على لسان قائد الحملة عن تعبئة الشيخ عيسى لقبيلته، وكان قد تحاشاهم بجيشه "في ذا همج ما يعرفون حسنة مجيئنا"[٢]، وحسنة مجيئهم هو تذويتهم بإعادة تكوينهم من خلال أنظمة الدولة الجديدة وقوانينها، والناظر في حوار الشخصيات يجد أن خطاباتهم الأولية -غير الواعية وغير المدركة للتحولات الجديدة- قد حملت ممانعتهم لكل قوة تود (تذويتهم) بإعادة تكوينهم بما ينسجم وأنظمة الدولة الجديدة، ونزوعهم نحو مقاومة ذلك (التذويت)، مع ما تتضمنه لهجة تلك الحوارات من إشارة إلى شجاعتهم، ووطنيتهم وتضحياتهم في سبيل الاحتفاظ بمكانتهم في أرضهم، وما ذلك إلا خشية على هويتهم التي يعتزون بها ويريدون المحافظة عليها، والدليل أن منهم من استشعر غايات الدولة الحضارية، وحاول أن يثني الآخرين عن المقاومة، كما هو واضح في خطاب الأم (صادقية) المعارض للمقاومة بقولها "يا عيسى عصيرة صاحبة عهد وميثاق فلا تذل بلادك بحرب مالها ذكر في كتاب عندي"[٣] وخطابها كذلك المعارض للهربة إلى (ساق الغراب) بقولها "لو انَّكم سمعتوني وقَرِّيتم في بيوتكم ما كان جَانا شِي وذا الحين ترى كيف احْنا مضَيَّعِين في هذي الدِّمن؟!"[٤]، ومع ذلك فقد عبرت حواراتهم عن

---

(١) انظر: علا شبيب، مقال الثورة واللغة https://lb.boell.org/ar/2013/03/14/lthwr-wllg، اقتبس بتأريخ ١٤٣٧/٥/ هـ - ٢٠١٦/٣/٩م.

(٢) ساق الغراب، ص٣١.

(٣) ساق الغراب، ص٢٢.

(٤) ساق الغراب، ص٤٩.

شعورهم بالعزة الجريحة أمام القوة القادمة، ولذلك مانعت قيادتهم -المتمثلة في شيخ القبيلة (عيسى) وأمه الأولي (صَادِقِيَّة) وبعض رجالها في مواقفهم الأولية- لوجود تلك القوة القادمة من الشمال، التي باتت واقعا معيشا وقوة حاضرة على الأرض، ومحاولة بعثهم الماضي المنهار أمام الحاضر الجديد، الذي كُتِبت له الغلبة، والسيطرة على مجتمع الرواية، وكان التوجه لمقاومته ودفعه خشية على ذوبان شخصيتهم فيه، وكان الشيخ عيسى بوصفه صاحب قرار (عصيرة) والمسموع كلمته بين قبائل (وادي الحسيني) متخذا موقف الممانعة والمقاومة للقادمين الجدد حيث يقول: "اللِّي يشل بندق أو حتى شَفْرة ويدخل بلادنا ما يشَا إلا الموت يا لَنَا يا لَهُ"[1]، كما يظهر توظيف الكاتب خطاب الرواية العامي للتعبير عن مقاومة (تذويتهم) والنزوع نحو الاستقلال في قول (صَادْقِيَّة) أم الشيخ عيسى وجدة ابنه حمود الذي ختن نفسه على الطريقة القاسية المعتادة لديهم، وكانت الحكومة الجديدة قد منعت تلك العادة المتوحشة، وكان ابنها الشيخ عيسى قد هدد ولده حَمُود بأمير صبيا لو بلغه شأنه، حين تقول: "أنا بنت عصيرة شيخة بنت شيوخ، والله لو الناس شَمُّوا امْعِنْقَرِيْز من سَبَخَة البحر يا قوم الأمارة ما يَلْمَسُون حَمُود"[2] قاطعها ابنها مؤكدا لا مبالاته هو كذلك وعدم خوفه من أمير صبيا: "على حَدِّك يا بنت عصيرة .. والله يعرفون إنك شيخة وبنت وأمَّ الشيوخ، لكن ولد ولدك ما يترجل وهو ما يسمع كلامنا، أمَّا عن خوفك عليه من الإمارة، فأنا ولد الخير وأنت تعرفين، والله لأخسف بهم واحدْ واحدْ .."[3] كذلك فقد سبق أن رفض الشيخ عيسى إجابة دعوات أمير صبيا له بالوفود عليه

---

(١) السابق، ص٢٩.

(٢) السابق، ص١٠٣.

(٣) ساق الغراب، ص١٠٣.

في مقر الأمارة من أجل التشاور معه حول الأمور التي تهم مجتمع وادي الحسيني، وتَمَنَّع بقوله "إن كان هُوَ بحاجتي فبيتي واسع"[١] بمعنى أن الأمير هو من يأتي له وليس هو الذي يسعى إليه، إن هذه اللهجة القوية والممانعة تجاه أمير صبيا ممثل الحكومة الجديدة من الأم (صادقية) ومن ابنها الشيخ عيسى، فيها إشعار لأمير صبيا باستقلالهم في قرارهم، وما تقتضيها تلك الاستقلالية من اعتزاز واحتفاظ بالمكانة والجاه، وهذه محاولة منهما للاحتفاظ بالسيادة القبلية على وادي الحسيني، التي يحاول النظام المدني الجديد أن يسحبها من تحتهم، فهي تفصح من خلال بنيتها اللغوية عن شيء من الإباء والممانعة، وتنم عن منزع واضح وجلي وظفه الكاتب ليعبر به عن الشعور تجاه الواقع السياسي الجديد والموقف من تذويته لهم.

٣- جدلية الأصالة والمعاصرة:

تمثل رواية (ساق الغراب) بهذا الحضور للهجتها المحلية التي سيطرت على حوار شخصياتها الماضي في مواجهة الحاضر، الماضي العريق المألوف والحاضر الغريب غير المألوف، الماضي المقاوِم والحاضر المقاوَم، الماضي المحافظ على الشخصية والحاضر المتغير والذائب في الآخر، بمعنى أن استحضار كاتب رواية ساق الغراب للهجة شخصياتها بهذا القدر من القوة والكثافة تحاول أن تجسد ذلك الصراع الحضاري (الديالكتيكي) بين الماضي المحفوظ في لغته المحلية والحاضر الذي لم تستوعبه الذاكرة بعد، فهي تحاول إثبات هوية أصيلة كانت جذرا فباتت فرعا، وكانت كلا فصارت جزءا -محفوفة بالمخاطر- أمام التحولات السياسية الجديدة التي تبشر بتحولات حضارية جديدة، انسجاما مع حركة التأريخ وقيم

---

[١] السابق، ص١٤.

الحياة وطبيعتها، لكن (عصيرة) تحاول أن تبقى جذرا لا فرعا بمحافظتها على أصالتها وشخصانيتها في وجه القادم الجديد بقوته وأنظمته ورؤيته الشمولية وتطلعاته التغيرية .

وأمام هذا التأويل المستمد من حضور اللهجة داخل حوارات الرواية فإن المهم في هذا السياق هو أن لا تفسر هذه الرواية وأمثالها من الروايات الجديدة التي تهرب إلى الماضي وتمجده تفسيرا فيه انكفاء على الذات، وتشبث بالماضي، والتكريس لمقاومة الحضارة المعاصرة والقطيعة معهما ؛لذلك فإن السؤال الذي يحضر هنا ويلح في حضوره هو: هل رواية ساق الغراب في استحضارها للغتها المحلية رواية هروب للماضي، وقطيعة حضارية وثقافية ولغوية مع الحاضر المعاصر، أم هي رواية (هَرْبَةٍ) لم تُحْسَب عواقبها، ورواية ذاكرةٍ، وحفظٍ، وتحقيبٍ لثقافة مجتمع، ولهجته، وعاداته، وتقاليده يُخشى عليها من النسيان والاندثار؟

إن حتمية التطور الحضاري تستبعد أن يقصد كاتب ساق الغراب في روايته إلى شيء من القطيعة الحضارية، أو المقاومة لقيمها المعاصرة، والدليل على ذلك تفاؤله وتبشيره بالدولة الجديدة المعاصرة التي أظلت مجتمع (عُصِيْرَة) على لسان بطلة الرواية (صَادْقِيَّةْ)، وما تحاوله من استحضار لقيم حضارية جديدة، بحديثها عن ما ينتظر مجتمع (عصيرة) في ظل القادم الغريب، ودولته التي يحاول بناءها من استحداث للتعليم النظامي، ونشر للأمن وتطبيق للشريعة، وبناء نظام اقتصادي قوي، وإنكارها على أبناء عصيرة فعل الـ (هَرْبَة) من القادم الجديد، قبل أن يتبينوا حقيقته، وما سيأتي به من رخاء في العيش، وأمن في الوطن، وانفتاح على العالم المعاصر حين تخاطبهم قائلة لهم: "أنتم مُقْدِمِيْنْ على زمن ما

عَادُوهْ لكم .. حياتنا شَاتِتْغَيَّر كثير .. هذا الشَّام ما عَادُوهْ زَيْ زمان .. فيه دولة جديدة وشرع جديد"[١] فالكاتب يسوق مقولة أم الشيخ (صَادْقِيَّة) التي يظهر فيها تحسرها وألمها بسبب انصياع القبيلة لرأي ولدها شيخ القبيلة (عيسى الخير)، والخروج من قريتهم عصيرة بـ (الهربة) إلى جبال (ساق الغراب)؛ ليوحي للقارئ أن خروج أبناء عصيرة من قريتهم، ونفورهم من الدولة الجديدة القادمة يعدُّ تسرعا لم تحسب عواقبه، وتعجلا في الحكم على القادم الجديد، دون تبين لما لديه، أو إعطائه فرصة للتعرف على غاياته وأهدافه من بسط سلطانه على (عصيرة) وليس هروبا من التغيير للأفضل لو أنهم أدركوا ذلك الحاضر وفوائده، حيث تؤكد الأم ذلك بأنها لو كان أمر القبيلة بيدها، ووجدت من أطاعها لما خرجت في (الهَرْبَة) التي جعلتهم غرباء في ديار الأخرين، بعيدين عن ديارهم، بمعنى لما هربت من الحاضر للماضي حين تقول: "وأَنَا امَّكْ قلت لكم إن هذِيْ حربْ ما سَبَقْ وكُتِبَتْ في كتاب، لَوِ انَّكم سَمِعْتُوني وقَرِّيْتُمْ في بيوتكم ما كان جَانَا شَيْ، وذَا الْحِيْنْ تَرَا كِيْفْ احْنَا مْضَيَّعِيْنْ في هذي الدِّمن"[٢] فقولها: "ما سبق وكتبت في كتاب "يوحي بأنهم لم يسبق أن عرفوا مثلها ولم يدركوا عاقبتها، وما ستؤول إليه وإلا لما أقدموا على هذه (الهَرْبَة)، فالكاتب يوظف هذه المقولات اللغوية للدلالة على ندمهم على التسرع بالمقاومة، والرَّفض للقادم الجديد، والعجلة في الحكم على ما سيؤول إليه حالهم في ظل الوضع الجديد، الذي إنما كان يحاول جمع الفروع الضعيفة ليبني منها جذرا قويا قادرا على بناء دولة تقود عملية التغيير نحو الأفضل، ومن ثم فإن رواية (ساق الغراب) ليست رواية هروب من الحياة الجديدة ولا قطيعة معها، بل هي -في تقديري- رواية (هَرْبَةٍ)

---

(١) ساق الغراب، ص٣٩.

(٢) السابق، ص٤٩.

لم تدرك عواقبها، ورواية هُوية وشخصانية، وذاكرةٍ وحفظٍ وتحقيبٍ لثقافة مجتمع ولهجته وعاداته وتقاليده، يُخشى عليه من النسيان والاندثار، ومن ثم فمن الطبيعي أن يقوم مثل هذا الجدل الحضاري بين الماضي المألوف والحاضر الغريب على النفس، وتميل النفوس للمألوف حتى يتبين لها نوايا الغريب.

كذلك فإن إجراء هذا النص الاستشرافي الرؤيوي على لسان (صَادِقِيَّة) أُمّ شيخ عصيرة يعطي أبعادا دلالية ذات مرامي اجتماعية لمكانة المرأة في مجتمع (عصيرة)، وقدراتها على التفكير وقراءة الواقع بكل أبعاده السياسية والاجتماعية والاقتصادية، واستنتاج الرؤية وطرحها للاستفادة منها، فقد جعل الكاتب من أم الشيخ عيسى (صادقية) شخصية ذات رؤية استشرافية مستقبلية من خلال خطابها الذي جاء فيه قولها (حياتنا شَاتِتْغَيَّر كثير) وتنبُئِها بما ستؤول عليه الدولة الجديدة، وما سيلحق بمن يلتحق بها من شباب عصيرة وأبنائها من رزق ورخاء.

٤- التوظيف الاجتماعي للغة:

للغة ارتباط وثيق بالمجتمع فهي نابتة منه وتمارس فعلها فيه، ولقد نهضت لغة الحوار في رواية (ساق الغراب) بغايات اجتماعية ناقدة، نقد الكاتب من خلالها بعض العادات والتقاليد الاجتماعية المتوحشة والعنيفة في ذلك المجتمع، فقد عرَّض بعادات (الختان) المتمثلة في ما عرف بـ (التَّعْلِيَة) فيما يمكن أن نسميه بالتوظيف الاجتماعي للغة، أو بالنقد اللغوي الاجتماعي، ونعت رواية ساق الغراب في هذا الجانب بـ (المدونة الناقدة)، لأن الكاتب يصور في تلك (المدونة اللغوية) التي هي رواية (ساق الغراب) عنف تلك العادات والتقاليد التي كان أبناء المخلاف يأخذون أنفسهم بها وتوحشها وقساوتها على أبناء ذلك المجتمع،

فعادات (الخِتَان) المبالغ فيها التي تسمى (بالتَّعْلِيَة) يتجاوز فيها الممارسون لها السنة المشروعة في الإسلام لغايات اجتماعية ونفسية ذات ارتباط بالعصبية القبلية، قد أوردها الكاتب في حديث الشيخ (عيسى الخِيْر) موبخا ابنه حَمُوْد - بقوله له: "لو قِلْت لي على الأقل كان عَلِّيْنَاك بَدَلْ هَذِيْ المِصِيْبَة"[١] وقد رد عليه ابنه حمود بقوله موضحا أثر هذه العادة في مجتمعهم "ما عاد لي عزم أنتظر .. كل يوم الرجال يتذاكرون أني صغير، وأني بلا زُبّ زيهم .. وأنت ما سمعت ابشيبش اليوم وهو يفضحني أمام الناس"[٢] وكان حمود قد استبطأ تحيُّن والده الفرصة المناسبة لتعليته؛ لأن حاكم صبيا قد منع ممارسة الختان بطريقة (التعلية) التي كان يمارسها أبناء المخلاف قبل مجيء الدولة الجديدة، فاختلى بنفسه في أحراش مزارع عصيرة في غفلة من عيون حاكم صبيا، وقطع قلفة قضيبه بالفأس على الحجر ليحقق علامات الرجولة لدى أبناء عصِيْرة بـ (تَعْلِيَة) نفسه على الطريقة التي كانت تجري في المخلاف، وهو يقول: -قاصدا منع الدولة الجديدة للتعلية- في مناجاته مع ذاته "يقتلوني.. لكن ما تلمس واحد منهم رجولتي وأنا بن عصيرة"[٣]، وقطع معها خطأ جزءا من حشفة ذكره، وقد أقدم على ذلك ليسكت من يعرِّض به من أبناء عصيرة بأنه لم يَتَعَلَّ بعد، والتعلية: تكون بسلخ جلد القضيب، ومكان العانة إلى قرابة السُّرة، يقف فيها المختون ساعة ختانه على عالٍ مشرف، ويكون على مشهد من أبناء المجتمع في طقوس احتفالية يختلط فيها الرجال بالنساء وتتسم بالمباهاة والتوحش والعنف والتبذير في المآكل والمشارب والأفراح، وهي عادة كانت منتشرة في مجتمع (عُصَيْرَة) وسائر

---

[١] ساق الغراب، ص١٠٢.

[٢] السابق، ص١٠٢.

[٣] السابق، ص١٢.

المخلاف قبل مجيء العهد السعودي، الذي منع تلك العادة، وأقر الختان السني المشروع في الإسلام، وهو إزالة الجلدة التي تحيط بالحشفة ليس إلا، في غير طقوس احتفالية تتسم بالمباهاة، والتوحش، والعنف، والتبذير، يقصد من ورائها إبراز شجاعة الشاب، وبطولته، وعدم خوفه، وتحمله للآلام، ويعبر بذلك عن اجتيازه مرحلة الطفولة إلى مرحلة الرجولة، والطقوس المصاحبة لها تَبني لدى شباب عصِيرة قيمَ الشجاعة، والرجولة، ومواجهة الشدائد، وتحملها، وفي تقديري أن الكاتب قد وظف كذلك الحوار حول هذه العادة العنيفة المتوحشة لإبراز شجاعة ذلك المجتمع في تحمله لهذه العادة العنيفة المتوحشة وتعلقهم بمظاهر الرجولة بجانب نقده لها والتنفير منها بعد تطور المجتمع وارتقاء وعيه في عهد الدولة الجديدة.

٥- التوظيف الفني للغة وتطورها الدلالي:

تظهر لهجة (ساق الغراب) حركة التغيير والتطوير التي لحقت دلالة المفردة اللغوية، وممارسة مجتمع (عُصِيرة) تقانة الانزياح الدلالي للغة؛ فكلمة (حَق) التي تعني الملكية في اللغة وفي اللهجة الجازانية باتت تدل على عضو الذكورة عند الرجل، وكلمة (هَيِّن) التي تدل على التحقير اكتسبت في عامية الرواية دلالة الْمَكْر والدَّهاء، تظهر هذه الانزياحات اللغوية التي اكتسبتها العامية الجازانية عندما تطلق بطلة الرواية (صَادْقِيَّة) تعريضاتها الجنسية بدلا من التصريح بها في معرض نصيحتها لابنها الشيخ عيسى بالزواج، وكان قد فقد آخر زوجاته الثلاث التي توفيت أثناء (الهَرْبة) فتقول له: "زوجاتك ماتوا وحقك ما مات .. عَادُوهْ في مكانه..[1]" هنا تذكِّر الأم ولدها برجولته، وأنه مازال قويا جديرا بالنساء، ويعلق

(١) ساق الغراب، ص٣٨.

أخوه من أمه (سبيع) مشككا في بقاء قدراته الجنسية في مثل سنه لاستنهاض همته بقوله موجها حديثه لأمه بمسمع من أخيه الشيخ عيسى" ما عاد في حق ولدك إلا البول"[١] وتلا ذلك ضحكات عالية من "ابن شامي" فترد الأم قائلة بما يشحن كلمة "هَيِّن" بدلالات المكر والدهاء التي سرت في مقولة (سبيع) وضحكات (ابن شامي) حين ترد عليهما : "أنا أَدْرَى بولدي يا هَيِّن .. أَرْجَل مِنِّكم كُلُكُم"[٢] لقد استعاض الكاتب بهذا الحوار العامي بين الأم وأبنائها عن التصريح بألفاظ جنسية صريحة تخدش الحياء، موظفا إياها في الدلالات الجنسية التي يريد أن يوصلها للمخاطبين دون أن يصرح بعبارات جنسية تتحدث عن فحولة الشيخ من عدمها، ومدى قدرته على الزواج الجديد، فاستخدم الكاتب كلمة (حقك) و(حق ولدك) في شكل من الانزياح اللغوي تصرِف دلالتهما من معناهما الأصلي لتدل على عضو الذكورة، كما استخدم كلمة (يا هَيِّن) للدلالة على مكر الأخ وخبثه في التلميح بعجز أخيه عن النساء في حين أن معناها الأصلي الحقير والسيء.

كما ضمن الكاتب عبارة (ما كُتِبَت في كتاب) التي جاءت على لسان (الأم صادقية) وهي تعاتب ولدها الشيخ عيسى وتظهر تحسرها على مفارقة عصيرة إلى ساق الغراب معنى (لم نعرف عنها شيئا، ولم نقرأ عنها كتابا، ولم يحدثنا عنها أحد) في قولها: "وأنا امك قلت لكم إن هذي حرب ما كُتِبَت في كتاب، لو أنكم سمعتوني وقريتم في بيوتكم ما كان جانا شَيْ، وذا الحين ترا كيف احنا مضيعين في هذي الدمن"[٣] ليوحي للقارئ أن خروج مجتمع عصيرة من قريتهم ونفورهم

---

(١) السابق، ص٣٨.

(٢) السابق نفسه، ص٣٨.

(٣) ساق الغراب، ص ٤٩.

من الدولة الجديدة القادمة يعده خطأ تم ارتكابه، وتعجلا في الحكم على القادم الجديد دون إعطائه فرصة للتعرف على غاياته وأهدافه من ضم (عُصيْرَة) إلى الدولة الجديدة، حيث تؤكد الأم ذلك بأنه لو كان الرأي رأيها ووجدت من أطاعها لما خرجت في (الهربة) التي جعلتهم غرباء في ديار الآخرين بعيدين عن ديارهم حين تقول "هذي حرب ما كتبت في كتاب" التي ضمنت من المعاني ما يوحي بأنهم لم يعرفوا عاقبتها وما ستؤول إليه وإلا لما قاوموا، فالكاتب يوظف هذه المقولات العامية للدلالة على خطأ المقاومة والرفض والنفور من القادم الجديد، وخطأ العجلة في الحكم على ما سيؤول إليه الوضع السياسي الجديد لهم، ويؤكد هذا ما جاء على لسان قائد الحملة القادمة من الشمال الذي ما لبث أن تحاشى مواجهتهم -وكانوا قد اصطفوا لمواجهته بعد أن رحَّلوا النساء والذراري في (هَرْبَة) نحو جبال (ساق الغراب) - مائلا إلى مفاوضتهم والانحراف عنهم بجيشه نحو القرى الجنوبية وهو يقول: "في ذَا هَمَجْ ما يعرفون حسنة مجيئنا"[(١)].

٦- المرأة ولغة ساق الغراب:

يعد الخطاب الذي دار حول المرأة في رواية (ساق الغراب) محورا أساسا في الرواية، فحضورها واضح وجلي في أحداث مجتمع (عُصيْرَة) بل تكاد تكون هي بطلة تلك الأحداث، وفضلا عن كونها تمثل الشخصية الرئيسة في الرواية كما هي حال (صَادْقِيَّة) أم الشيخ (عيسى الخير)، هذه الشخصية النسائية التي تمسك بيدها خيوط اللعبة في رواية (ساق الغراب) ، لقد كانت المرأة شريكا أساسا في ماضي ذلك المجتمع إن لم تكن رائدة كما هو حال الأم (صادقية) ودورها في

---

(١) السابق، ص٣١.

مجتمع عصيرة، فالمرأة مشاركة للرجل في العمل اليومي، وهي محط الرأي والاستشارة، بل هي ذات رؤية استشرافية وحدسية لا تخيب، فغالبا ما يصدر عنها شيخ عُصيْرَة وأصحاب القرار فيها، ومن ثم فإن الحوار العامي الذي يتناول قضايا المرأة في رواية ساق الغراب قد وظفه الكاتب فيما يخص المرأة في اتجاهين :

الاتجاه الأول: توظيف الحوار العامي الذي يتناول قضايا المرأة للدلالة على مكانتها في ذلك المجتمع، إن من حيث كونها عنصرا مهما وفاعلا فيه، تشكل قسيما للرجل في عموم شؤون الحياة دون استثناء، وإن من حيث دورها القيادي أحيانا، ولعل هذا يتجلى في خطاب أم الشيخ عيسى (صَادْقِيَّة) التي يدور عنصر الحوار اتجاهها في كثير من أحداث الرواية الواقعة في مجتمع عصِيْرَة، فـ (صَادْقِيَّة) هي المشيخة العميقة المتوارية خلف ابنها الشيخ عيسى وقراراته التي تصرِّف شؤون عصيرة وتديرها، فهي المستشارة دائما من ابنها الشيخ عيسى والمحيطين به في تصريف شؤون عصيرة الداخلية والخارجية، وهي ذات رؤية استشرافية، تقرأ المستقبل قراءة صحيحة فتأتي الأمور كما كانت تحدس وتتنبأ، كقراءتها لمستقبل هذه البلاد في ظل القادمين الجدد الذين ينظر إليهم رجالات عصيرة كغزاة، وهي تنظر إليهم نظرة ذات بعدٍ تَغْييري نحو الأفضل، فهم -في خطابها- بناة دولة جديدة منظمة وذات شَرْع، ورخاء معيشي واقتصادي، يظهر ذلك في قولها مخاطبة رجالات عصيرة: "أنتم مُقْدِمِين على زمن ما عَادُو لكم، صحيح إن هَذُولاَ ما أَجُو يحَاربُون مثل ما تَحْسُبُونَهم لكنهم أَجُو بِشَرْعٍ غير .. حَيَاتَنا شَاتِتْغَيَّر كثير فَعِيْنَكم بِعْيَالِكُم لأنهم بعد زمن يُهُجُّون امْشَاِيْم وِيْخَلُّون بلادهم، يهجون وَرَا دولة، وِيْطَارْدُون وَرَق، ويمْكِن الواحد فيهم يِنْسَا أهله وأرضه وحَيَاتُوْهْ هَاهْنَا كلها، هذا الشَّام ما عَادُو زَيَّ زمان، فيه دولة جديدة،

وشَرْع جديد، يحكم ظهار باسلة وبعيدة"[١] هذه اللهجة التنبئِية الاستشرافية توحي بأن المرأة كانت تحتل مكانة المفكر القائد في هذا المجتمع، فهي تتنبأ من خلال استقرائها الظروف والأحوال بقوة الدولة القادمة، وسعيها نحو التطور والتجديد، واجتذابها لأبناء القرى والأرياف نحو مراكز المدن التي ستنشأ في ظلها بسبب قوتها الاقتصادية، لكنها في لغتها هذه تحث على الأصالة والإخلاص للأرض، وعدم نسيانها عند الأخذ بالحياة المعاصرة، التي ستحققها هذه الدولة الجديدة القوية التي جاءت لتغير من حياتهم، فهل نستطيع القول إن الكاتب بإحضاره الواضح والجلي للمرأة وخطابها في أحداث مجتمع عصيرة، يريد أن يوحي للمجتمع الحاضر، أن المرأة كانت مكونا أساسا في مجتمع عصيرة المندثر، لكنها ما لبثت أن تراجع دورها، وعلى المرأة (الجازانية) المعاصرة أن لا تبقى هامشا في الوقت الحاضر، بل عليها وهي تعيش هذه النقلة الحضارية المعاصرة في ظل الدولة الجديدة التي غيرت الحياة وأتاحت لها التعليم بمختلف مراحله، والعمل بكل مناصبه، أن تستعيد ريادتها لذلك الدور الذي كانت فيه قسيما للرجل، بل تتجاوزه بتطوير شخصيتها لتكون مكونا أساسا لا هامشيا.

الاتجاه الثاني: قدرة لغة عصيرة على بناء خطاب لغوي تداولي عبر به أبناء عصيرة عن جوانب من حياتهم في صورة رمز وإيحاء كما هو حال حياتهم الجنسية، إننا لنلحظ من خلال إدارة الكاتب لحوارات الشخصيات حول الجنس أن لغة الرواية جعلت المرأة هي الطرف الأهم في الجنس، كذلك نلحظ أن الحوار قد أظهر ما للجنس من تأثير قوي في تنظيم علاقة المرأة بالزوج، ولا أكاد أعدو الحقيقة إن قلت إن الكاتب وإن بالغ في حضور مثل تلك الحوارات الجنسية في

---

[١] ساق الغراب، ص٣٩، ٤٠.

مجتمع (عصيرة) لكنه قد جعلها تلميحات وإشارات كونت علامات (سيمائية) قادرة على أداء مضامينها التي وظفت فيها توظيفا إبداعيا، يُفهم منها أبعاد الجنس ومتعته وملذاته بل وتصوير ممارساته أحيانا، دون الشعور بأنه عرض صريح فاحش له، أو جعله هدفا وغاية في العمل الروائي، فقد اعتمد الكاتب في لغته الجنسية على اللهجة ذات الإشارات العميقة، والتلميحات المثيرة، والدلالة التداولية، كذلك فقد حققت تلك المفردات الجنسية تطورا دلاليا وثراء مضمونيا اكتسبته من طرائق استخدام مجتمع عصيرة لها، يظهر ذلك في تلميح الأم (صَادْقِيَّة) لابنها الشيخ عيسى بحضور من زوجته(هَدِيَّة) -قائلة له: "أنا أسأل جُوْزَتَك: تِحَصَّل معاك شَيْ -يا عيسى- وِالَّا لا"[1] ورد ابنها عليها معبرا عن فحولته وبأنه واحد من أبناء عصيرة الرجال: "ابن عصيرة .. هِيَ عِنْدِك اسْأَلِيْهَا"[2] ولم تتورع زوجته (هدية) أمام سؤال الأم وإجابة الابن في المنافحة عن نفسها عندما ردت مبتسمة ومتحدثة ومؤكدة فحولة زوجها بقولها: "مَوَّت ثلاث زوجات وأنا في الطريق لاحْقَتْهُن""[3] كذلك تظهر توظيفات اللهجة المحلية جنسيا في قول إحدى النساء لرفيقتها واسمها (عَلِيَّة هادي) -ناهرة لها عن إحداث الضوضاء لكي تهدأ حتى يقررن بينهن أمر أعمالهن- معلقة عليها وواصفة حالها بالخائبة جنسيا مع زوجها (ولد المجابر): "نَاهي..يا عَلِيَّة يظهر أن ولد امْجَابِر مَا عَاد يرْضِيْك في لِيْلُه"[4] فردت بدورها مخاطبة أمها وكأنها تشكو لها حالها، ومعبرة بلهجتها المحلية عن جوعها الجنسي مع زوجها بقولها (مَا شِيْ ... بَحْ

---

(١) ساق الغراب، ص١١٦.

(٢) السابق، ص١١٦، ١١٧.

(٣) السابق، ص١١٧.

(٤) ساق الغراب، ص١٢٤.

معه)، وبأنه لم يعد يمنحها ما يرضيها منه في معرض قولها: "يَا يمَّه أَنْتِي ذَا الْحِيْن تِسْمَعِين؟ رجال ونساء يسمعون ويشهدون أنَّ ولَد امْجَايِر ماشِيْ ، بَحْ .. ما عَاد أَحَصِّل مِعُه غير الجُوْع .. خَلِّيْك شَاهْدَه أَنِّي ذَا الْحِيْن مظلومة مَعُه"[1] عند ذلك رد زوجها (ولد المجابر) للدفاع عن نفسه قائلا في هزل ظاهر: "يا نَاس اشْهَدُوا عليها ..ج َافَّةْ وعَادْها اتْشَا في رُوْحْهَا"[2] عند ذلك أنهت الأم (صادقية) هذا الحوار الجريء الهازل والْمُتَنَدَر به بين النساء ووبحضور من الرجال ومشاركة منهم بقولها: "نَاهِي .. يا اهْلَ الْفَضَايح اللِّيل سَرَا بْكَلَامْكُم، وانْتِي يا عَلِيَّة اسْتَحِيْ قليل عِيَالِك يا كُثْرُهُم وانْتِيْ عَادِك اتْشِيْنْ وَلَدَ امْجَايِر يِنْهَضِكْ"[3] فكلمات مثل (ناهي، وتِحَصِّل، وشَيْ، ومَوَّت، ويرضيك، ومَا شِيْ، وبَحْ، والجوع، ومظلومة، وينهضك) كلمات ليست من القاموس الجنسي في العربية الفصيحة لكنها قد ضمنتها لهجة أبناء عصيرة خاصة والمخلاف عامة معاني جنسية تداولية قد وظفها الكاتب بما يخدم غاياته وأهدافه فكلمة (ناهي) تعني الكفاية والتوقف عن الأمر وقد وصفها الكاتب بـ" الإله الأسطوري الذي لا يُذْكَر إلا للزجر أو إيقاف المعنى لتبتر الحديث عن ذلك الحد ولتزيد حلقة السخرية"[4] بالمخاطب، (وينهض) تعنى القوة والشدة في المضاجعة، (وما شي..بح) تعني عدم الحصول على الجنس، ومن ثم فلقد استطاع الكاتب أن يكشف عن توظيف مجتمع عصيرة عددا من مفردات اللهجة المحدودة المعنى لأداء جملة من الدلالات والمضامين الجنسية في تلك الجلسة العائلية الترويحية الموسعة دون أن يضطر للتصريح

---

(١) السابق، ص١٢٥.
(٢) السابق، ص١٢٥.
(٣) السابق، ص١٢٦.
(٤) السابق، ص١٢٥.

والإفصاح عنها في شكل من أشكال الرمزية المكثفة الحاملة والمؤدية للمضامين التي يريد الكاتب التعبير عنها، كذلك حمل هذا الحوار ذلك التوسع والتسامح والحرية الاجتماعية واللغوية التي كان يتمتع بها مجتمع عصيرة مما يندرج تحت مسمى الاختلاط غير المباح.

ولكن صورة المرأة وخطاباتها اللغوية ما تلبث أن اختلفت في آخر الرواية بعد أن بسطت الإمارة في صبيا قراراتها وأحكامها على عصيرة، وتأثر مجتمع عصيرة بثقافة الدولة الجديدة المحافظة وبما تمثُّله تصحيحاتها الدينية والعقدية والفقهية التي جاءت مبشرة بها[١]، عنه في أولها عندما كانت تحتكم عصيرة لأعرافها القبلية وعاداتها وتقاليدها في العمل والمناسبات؛ فقد وجدنا أن حوارات الشخصيات في أحداث الرواية الأخيرة تشي في عمومها بتغير صورة المرأة عنها في بداية أحداثها "بتراجع دور المرأة في قيادة نصف الحياة إن لم يكن كلها "[٢] بعد أن كانت المرأة في مجتمع عصيرة قسيم الرجل في الحياة، ومشاركة له في صفوف ألعابهم، ومسامراتهم، بل تحتل مقام القيادة في ذلك المجتمع من حيث الرأي والمشورة، كما هو حال بطلة الرواية الأم (صَادْقِيَّة) ومن حولها من البطلات الثانويات[٣].

٧ - اللهجة حاملة للأسطورة:

ولا نستطيع أن نتجاوز تلك المفردات اللَّهجيَّة الحاملة للأسطورة وطقوسها العقائدية التي استحضرها كاتب ساق الغراب لمجتمع (وادي الحسيني) في روايته،

---

(١) انظر: ساق الغراب، ص١٦٧- ١٧١، ٢٢٠، ٢٦٠ – ٢٦١.

(٢) السابق، مقال الناشر، صفحة الغلاف الأخير.

(٣) انظر: السابق، ص٧١-٧٨، ١٢٤- ١٢٩، ١٤٥، ١٦٠ -١٦١، ٢٢١-٢٣١.

فقد وظفها الكاتب لتوضيح كثير من المعتقدات التي كانت منتشرة في المجتمع، وما تحمله من دلالات ومفاهيم، فقولهم لمن يودون أن يتفاءلوا لها بالزواج من الفتيات الأبكار: (عسى امْشُعْرِي يُنْفُر عليك) قاصدين ما يعتقدونه من أن طائرا اسمه (امْشِعْرِي) أسطوري يزور الفتاة البكر ناقلا لها البشرى بفارسها المنتظر، وغالبا أن الفتيات يستعجلن زيارة هذا الطائر لهن بوقوفهن بجانب العروس في ليالي عرسها[١]، كذلك أسطورة (امْنَبَّاشْ) الذي ما يفتأ (ابنُ شَامِي) -أحد شخصيات الرواية- يذكر بأنه قد ناداه بقوله: "يَا بِنْ شَامِي احْلِيْلْتِيْ بَكْ ويعْيالَك"[٢] وقد وظّفه الكاتب للدلالة على شجاعة أبناء عصيرة ممثلين في (ابن شامي) الذي لم يخش النباش، ولم يعبأ به على الرغم من أنه قد ناداه و(تَحَلَّى) به، والمعروف في ذاكرة ذلك المجتمع الأسطورية أن (النَّبَّاش) كائن أسطوري شبيه بالمارد الذي يبعث على الخوف، يظهر في الليل، ويؤمن مجتمع عصيرة بوجوده، وبأنه يعرف أسماءهم واحدا واحدا وأسماء آبائهم وأبنائهم، ويسمعون مناداته دون رؤيته، فإذا ما نادى شخصا منهم على غرة منه فأجابه فإنه ما يلبث أن يختفي بعد أن يقول له (احْلِيْلْتِيْ بَك) وأحيانا (احْلِيْلْتِيْ بك وبعيالك) فإذا مات الرجل أو أحد أبنائه ممن (تحلَّى) به يعلم النباش به، فيأتي وينبش قبره ويأخذ جثته إن لم يحظ بحراسة مشددة ليلا من أهله حتى يمضي عليه ثلاث ليال، وكان (النباش) قد نادى (ابن شامي) وتَحَلَّى به قبل ثلاثين سنة من وقت حديثه هذا عنه عندما قابله في واد سحيق[٣]، و(النباش) لا ينادي ويَتَحَلَّى إلا بالشجعان من أبناء المجتمع، لذلك فإن الكاتب أورد هذه العبارة لتوظيفها للدلالة على شجاعة

---

(١) انظر: ساق الغراب، ص٧٤ – ٧٥.
(٢) ساق الغراب، ص ٢٨.
(٣) ساق الغراب، ص٢٨.

(اِبِنْ شَامِي)، ومن ثم شجاعة أبناء عصيرة لأن ابن شامي نموذج لعموم أبناء عصيرة في شجاعته.

كما حملت حوارات الشخصيات أسطورة (جِدَّة امَّطَر) التي ساقها الكاتب في معرض مخاطبة فتى عصيرة (بِشِيْبِش) لِحَشَرَة ذات جلد مخملي ولون برتقالي زاه، تظهر جذلى وتتحرك ببطء عقب نزول المطر يسمونها بجدة المطر، يعتقدون أن لها علاقة بالغيث وسعة العيش والرخاء وأنها رسول خير وعطاء، يهدونها عندما يجدونها تدب على الأرض بعد نزول المطر خيوطا ملونة من ملابسهم، موجهين خطابا لها في شكل من أشكال النشيد الطقوسي يستعطفونها بقولهم: "جِدَة امَّطَر أنا كَسِيْتِك فَكْسِيْنِي في الأخرة"[1]، وهنا نستطيع القول إن هذه التسمية وهذا النشيد حول إحدى إناث الحشرات آتٍ من منزع ديني اعتقادي واجتماعي لدى أبناء مجتمع (ساق الغراب)، أما الخطاب الديني الاعتقادي الذي يتوجهون به نحوها ففيه إيمان بيوم الحساب والجزاء، وحثٌّ على العطاء والصدقة لكسب ثواب الآخرة، وأما الاجتماعي الحقوقي فيتجسد في مكانة الأنثى لديهم، فالمطر الذي هو رمز الخير والخصوبة و الرخاء له جدة أنثى، وهذه الأنثى ذات علاقة قوية بالخصب و النماء والخير، ولها مكانة عظيمة ومحترمة يحفظها لها هذا المجتمع، الذي يعدها رمزا للخير و السعادة في الدنيا و الآخرة، وهذا يدل على مكانة المرأة في ذلك المجتمع، ولقد استطاع أن يوحي به الكاتب من خلال النص العامي الموظف.

---

(1) انظر: السابق، ص ٤٨.

الخاتمة

ولعلي أختم هذه المحاولة في تقريب لهجة رواية (ساق الغراب) وطرائق توظيف الكاتب لها وما نجم عن ذلك من قيم مضمونية وفنية بالقول: إن حال اللهجة وحضورها في رواية ساق الغراب يختلف بقوة مع ذلك الرأي المتردد في قبول اللهجات في الأعمال الأدبية، وأن حضور لهجتها المحلية في حوارات شخصياتها قد نهض بحفظ تراث ذلك المجتمع، وإحياء عاداته وتقاليده، ولغته، وأسماء شخصياته، ومواضعه الجغرافية، وأناشيده، وأهازيجه الشعبية، وما يمثل ذاكرة ذلك الماضي ويحفظه من الاندثار، لقد نهضت اللهجة بمهمتها التحقيبية الحافظة لتراث تلك البيئة من بيئات المملكة العربية السعودية، كما مثلت رواية ساق الغراب صورة من ملحمة البناء والتطور التي شهدتها تلك البيئة الجغرافية والاجتماعية في ظل الدولة الجديدة التي أظلتها وإن درستها دراسة مقارنة بين الماضي والحاضر سوف تتكشف عن جوانب من السياسة الموفقة التي استخدمتها الدولة الجديدة لإعادة بنا ذلك المجتمع على أسس حضارية معاصرة.

كذلك اتضح أن رواية (سَاقْ الغُراب) هي نتاج مرحلة جريئة من عمر الرواية السعودية، لكنها اكتفت من الجرأة بمقدار ما تحقق لها طرحا لرؤيتها الحضارية، وقيمها الفنية دون التردي في مهاوي المباشرة، والأيديولوجيا، أو الإغراءات الجنسية، وفي هذا بيان لمقدرة الكاتب الفنية ومعالجاته الإبداعية للفن الذي استخدمه للتعبير عن رؤيته للحياة.

إنَّه لأمر طبيعي أن تكون اللهجة سجلا لتلك الذاكرة الأصيلة، وأن يكون فن الرواية هو الوعاء الفني الحافظ لها، وأنها تحمل من الجمال والفنية ما يوازي

قيمتها المضمونية، وهذا يعني "أن بلاغة السرد لا تتحدد من خلال الصورة البلاغية ليس إلا، وإنما تتحقق كذلك من خلال نجاح هذه اللغة في أداء المعنى بأفضل طريقة عبر مستوياتها المتنوعة "[1]، هكذا نرى جماليات اللغة المحلية لرواية (ساق الغراب)، التي تشكل معظم لغة الرواية، تعد -في تقديري- أقوى عنصر بنيوي فيها يشي بأهدافها، ويؤدي رؤية كاتبها لذلك المجتمع، الذي أراد من خلال تسجيل لغته وتدوينها أن يبرزه أساسا متينا لا فرعا هامشيا، ومكونا أساسا، يشارك في رسم ملامح الوطن الموحد وشخصيته المعاصرة.

ولقد حاولت جهدي أن أقرأ جوانب مما هدف إليه الكاتب وتغيَّاه من استخدامه للهجة المحلية لتوضيح قيمة هذا العمل الروائي في مناحيه الدلالية والجمالية، ولعلي لا أبعد النجعة إن قلت: إن جوانب أخرى من بنية رواية (ساق الغراب) الفنية والمضمونية مازالت تنتظر من يتقصَّاها و يعمل على إبرازها، فهي غنية في جوانب أخرى متعددة تنتظر البحث فيها ، وتحتاج إلى مزيد من الدراسات تكشف عنها، فرواية (ساق الغراب) واحدة من تلك الروايات السعودية التي تمثل سجلا للبيئة السعودية (بيئة المنطقة الجنوبية الغربية) أو ما كان يعرف قديما بالمخلاف السليماني واليوم بمنطقة (جازان).

---

(١) حسن حجاب الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية ص ٥٥٥.

المصادر والمراجع

أولاً: الكتب العربية:

١. يحي امقاسم، ساق الغراب (الهربة) (رواية)، دار الآداب، بيروت، ط(١)، ٢٠٠٨م.

٢. إبراهيم الناصر الحميدان، رعشة الظل (رواية)، دار بن سيناء، الرياض، ط(١)، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م.

٣. أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، سبتمبر ١٩٩٦م.

٤. أحمد السباعي، أيامي، وزارة الثقافة والإعلام، الرياض، ط(٤)، ١٤٣٣هـ/٢٠١٢م.

٥. جون هالبرين، نظرية الرواية، ترجمة محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٧م.

٦. حسن حجاب الحازمي، البناء الفني في الرواية السعودية، مطابع الحميضي، الرياض، ط(١)، ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م.

٧. حسين المناصرة، جمالية التعددية في الأصوات واللغات، الرواية السعودية مقاربات في الشكل، كتاب ملتقى الباحة الثالث ١٤٢٩هـ، ط(١)، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م،

٨. رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقص، ترجمة منذر عياشي، نادي جازان الأدبي، ط(١)، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م.

٩. سيف الدين عاشور، لا تقل وداعا (رواية)، الدار السعودية للنشر، جدة، ط(١)، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م.

١٠. الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي ، منشورات كلية الآداب، منوبة ، طبع دار الجنوب للنشر ، تونس، (د.ط) و(د.ت) .

١١. طلعت صبح السيد، العناصر البيئية في الفن القصصي في المملكة العربية السعودية، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ط(١)، ١٤١١هـ/١٩٩١م.

١٢. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ط(١)، العدد (٢٤٠)، ديسمبر ١٩٩٨م .

١٣. عصام خوقير، السنيورة (رواية)، تهامة، جدة، ط١ ، ١٤٠١ه/١٩٨١م.

١٤. علا شبيب، مقال الثورة واللغة https://lb.boell.org/ar/2013/03/14/lthwr-wllg، اقتبس بتأريخ ١٩/٥/١٤٣٧هـ - ٩/٣/٢٠١٦م.

١٥. عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، دار الفكر العربي، ط(٧)، (د.ط)، (د.ت) .

١٦. —مقالات علمية: الأبعاد العلمية لنظرية ما بعد الكولونيالية، ج٢، http://rooad.net/print.php?id=514، اقتبس بتاريخ ١٣/٤/٢٠١٦م.

١٧. منصور بن إبراهيم الحازمي، موسوعة الأدب السعودي الحديث (الرواية)، دار المفردات، الرياض، ط(١)، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م، المجلد الخامس.

١٨. نادي الباحة الأدبي، الرواية السعودية مقاربات في الشكل، منشورات ملتقى الباحة الثقافي الثالث، وزارة الثقافة و الأعلام، النادي الأدبي بالباحة، ١٤٢٩هـ.

١٩. نادي الرياض الأدبي، كتاب الملتقى الأول للنقد الأدبي، نادي الرياض الأدبي، ط(١)، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م.

٢٠. نصر محمد عباس، البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة، دار العلوم للطباعة و النشر، ط(١)، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.

مثلث الرغبة في الرواية النسائية السعودية

د. منى الغامدي
قسم اللغة العربية وآدابها-كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة الملك عبدالعزيز

مخلص

يناقش هذا البحث العلاقة بين الذات الراغبة والغرض المرغوب من خلال أبحاث رينيه جيرار حول مثلث الرغبة مفترضا أن هناك دائما وسيطا ما تتجه إليه الذات تتمثل من خلاله رغباتها وتحاكيه، وبهذا تأخذ الرغبة شكل مثلث يبدأ من الذات باتجاه الغرض المرغوب مارا بالآخر الوسيط الذي يملك الغرض المرغوب. وبحسب قرب الذات من وسيطها وتشابهها معه أو بعدها واختلافها عنه يتزايد العنف أو يقل أو ينعدم.

وقد حاولنا استقراء النتائج التي توصل إليها جيرار من قراءة نموذجين روائيين؛ النموذج الأول: التماثل/ السلام، وتمثله رواية "ستر" لرجاء عالم، والنموذج الثاني: الاختلاف/ العنف وتمثله "الآخرون" لصبا الحرز، لوقوع هاتين الروايتين على طرفي نقيض في التعامل مع الواقع الاجتماعي المعاصر، وتعبيرهما عن مفهومين متناقضين يصلحان للتعبير عن هوية ازدواجية تميز بها مجتمعنا المحلي. وقد أوضحت رواية ستر أن التماثل الذي يؤدي غالبا إلى العنف، لا يؤدي إلى العنف إذا ما قوبل بالستر والحجب وإنكار الذات، فالستر في هذه الرواية يشغل دورا مهما في الوصول إلى نقطة تواصل واتفاق مع الآخر. بينما نجد على النقيض من ذلك في رواية الآخرون، وهو أن الاختلاف يمثل خطرا في مجتمع يكرس مفهوم التماثل والتشابه، ومن ثم فإن تكريس مفهوم التشابه وطمس الاختلافات ينتج انشطار الذات وانقسامها واختلافها عن نفسها مما يتولد عنه كراهية الذات لنفسها وللآخرين، ومن ثم وقوع ما لابد منه وهو العنف في نهاية المطاف.

Abstract

This research discusses the relationship between the subject - desirer - and the object of desire through René Girard researches on the triangle of desire, assuming that there is always a model/mediator represents and simulates the object of desire, and thus the desire takes the form of a triangle starting from the subject toward the object of desire through the model/mediator that has the desired object . Thus violence increases, decreases or diminishes according to the proximity of the subject to the model/mediator and the similarity or the distance between them.

We have tried to extrapolate Gerard's findings by reading two novelist models; the first model: symmetry/peace, represented by the novel, "Setr" Cover by Rajaa Alem. The second model: divergence/violence, represented by "Alakharoon" The Others by Seba Alharz. Those two novels are at opposite ends in dealing with the contemporary social reality. They express two contradicting concepts which exemplify identity dualism that our society experience. "Setr" has revealed that the symmetry, which often leads to violence, does not lead to violence if it's encountered with concealment, locking out, and self-denial, thus covering in this novel plays a major role to reach a common ground in communicating with the other. On the contrary, in "Alakharoon", difference represents a danger in a society that devotes the concept of symmetry and similarities. This devotion and obliteration of differences generate self-splitting and self-averting from itself, which leads to self-hatred to oneself and others, which inevitably leads to violence.

يصف رينيه جيرار العلاقة بين الذات وما ترغب به انطلاقا من النظرية الأوديبية الفرويدية، وينتقد فرويد من جهة وصفه للرغبة بأنها مباشرة وأحادية الاتجاه تنبع من الذات الراغبة تجاه الغرض المرغوب في خط مستقيم، فيرى أنها على النقيض من ذلك ليست مباشرة، ولا مستقلة، ولا تنبع من ذواتنا كما يقول فرويد، بل تثيرها في أنفسنا رغبة شخص آخر في الغرض نفسه، وهذا الشخص الآخر هو النموذج أو الوسيط كما يسميه جيرار، ومن ثمَّ تأخذ الرغبة شكل مثلث هو مثلث الرغبة الذي يضم تلك الأطراف الثلاثة: الشخص الراغب، والوسيط، والغرض المرغوب، ويطلق عليها في هذه الحالة: "الرغبة المحاكية".

ويوجه نقده أيضا للرومانسية التي تدعي استقلال الرغبة وتفردها وذاتيتها بعيدا عن المجتمع، داعية إلى الانطواء على النفس والتأمل الداخلي في كنف الخيال والعزلة. ومن خلال تحليله للعلاقات بين الشخصيات في أعمال كبار الكتاب الروائيين، مثل سرفانتس، وستاندال، ودستوفسكي، وبروست، وفلوبير، وغيرهم، يكشف عن حقيقة الروائيين، "فالروائيون هم وحدهم من يعيد إلى الوسيط مكانته التي اغتصبها الغرض المرغوب، ومن يقلب هرمية الرغبة المعترف بها عموما"[١]. كما يكشف عن وهم الرومانسية وبطلان دعواها، فمهما بلغت رغباتنا من الاستقلالية والعفوية، فهي لا بد أن تكون موجهة أو

---

(١) رينه جيرار: الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية، ترجمة رضوان ظاظا، (المنظمة العربية للترجمة، بيروت، توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ٢٠٠٨ م)، ص ٣٥.

محفزة من خلال الآخر. فالمحفز الأساسي لرغبة الرومانسي بالانعزال والانطواء وكراهية المجتمع هو المجتمع نفسه"[١].

وقد صنف جيرار الأغراض التي يمكن أن تكون موضوع رغبة إلى نوعين: نوع يقبل المشاركة ويولد مشاعر التعاطف بين البشر، ونوع لا يقبل المشاركة فيولد مشاعر التنافس والغيرة والحسد ومن ثم العنف. ويعتقد بأن أثر الوسيط يتفاوت من رواية لأخرى، فقد يكون أثره عميقا أو بسيطا، واضحا أو غير ملحوظ. فعلى سبيل المثال يجد أن "أثر الوسيط أعمق وأطول في حالة دون كيشوت منه في حالة سانشو"، وفي روايات فلوبير "تشعر إيما بوفاري بالرغبة من خلال بطلات الروايات الرومانسية التي تملأ خيالها". وهذه النزعة البوفارية كما يسميها تنطبق على معظم شخصيات فلوبير تقريبا"[٢].

وفي تحليله للوسطاء في الرواية الذين يمثلون نموذج المحاكاة، يرى أن هناك أيضا نوعان من الوساطات: الوساطة الداخلية والخارجية. وتكون الوساطة خارجية عندما تكون المسافة (ويعني بها المسافة الروحية -الفكرية أو الاجتماعية- وليست الجغرافية) بين الراغب والوسيط كبيرة، حيث يكون الوسيط بعيدا اجتماعيا أو واقعيا عن متناول الشخص الراغب، كما في روايات دون كيشوت لسرفانتس ومدام بوفاري لفلوبير. وتكون داخلية عندما تكون المسافة بين الراغب ووسيطه قصيرة جدا كما في رواية الأحمر والأسود لستاندال، فيقع التجاور بين الراغب ووسيطه مما يذكي معه تنافس الرغبات، فيتحول الوسيط إلى معيق ومنافس يرغب في الغرض نفسه ويحول دون امتلاكه.

---

(١) انظر: رينيه جيرار: الكذبة الرومانسية، ص ١٤-١٥. وانظر الصفحات ٣٥- ٣٨.

(٢) انظر: رينيه جيرار، الكذبة الرومانسية، ص ٢٣-٢٤.

وبناء على نوع الوساطة تتوزع جميع الأعمال الروائية إلى فئتين أساسيتين، فئة الأعمال الروائية التي تكون فيها الوساطة داخلية، وفئة الأعمال الروائية التي تكون فيها الوساطة خارجية[١].

وفي العلاقة بين مثلث الرغبة والعنف يشير جيرار إلى إشكالية مهمة، وهي أن الوساطة الداخلية تنتصر متى زالت الفوارق بين البشر.وبما أنه يلح على أن الوساطة الداخلية تولد التنافس الذي يقع بين الراغب ووسيطه، فهذا يعني أن التماثل بين البشر يؤدي غالبا إلى العنف، والاختلاف إلى السلام.

يؤكد جيرار على هذه الرؤية في أكثر من موضع في كتابه "الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية"، فيقول: "كلما اقترب الوسيط من الشخص الراغب صعب التفريق بين إمكانات المتنافسين وتعذر تجاوز العقبة التي يضعها كل منهما في وجه الآخر"[٢]. "وتبدو هذه المسافة في أقصر حالاتها في الوساطة العائلية بين الأب والابن، والأخ وأخيه، والزوج وزوجه، أو بين الأم والابن"[٣]، حيث تبدو التماثلات صارخة للغاية.

وفي كتابه الآخر "العنف والمقدس"يعود إلى التأكيد على الحقائق السابقة، من خلال تحليله لبعض الأعمال التراجيدية اليونانية التي كانت تناقش العنف الناشئ عن التماثلات، كما في مسرحية أوديب لسوفوكليس التي يقتل فيها الابن أوديب أباه لايوس، وأيضا في تحليله لبعض القبائل البدائية التي كانت تقدم الذبائح الطقوسية بديلا للعنف، فيقول: "ثمة مبدأ واحد فقط لا غير يعمل من

---

(١) انظر: رينيه جيرار، الكذبة الرومانسية، ص٢٧-٢٩.

(٢) رينيه جيرار: الكذبة الرومانسية، ص٤٨- ٤٩.

(٣) رينيه جيرار: الكذبة الرومانسية، ص٦٧.

خلال الديانة البدائية والتراجيديا على السواء. هذا المبدأ مضمر ولكنه جوهري، مؤداه أن الاختلافات الحضارية هي أساس النظام والخصب والسلام، وما يقود أفراد العائلة الواحدة، او الجماعة الواحدة إلى المنافسة المجنونة والنزاع القاتل، ليس وجود هذه الاختلافات، بل فقدها"[١].

وسيتناول هذا البحث استنطاق زوايا المثلث في الرواية المحلية السعودية مخصصين البحث في السرد النسائي. ويجدر بنا قبل الخوض في أسئلة الرواية النسائية أن ننبه إلى أن اختيار حقل الرواية النسائية مجالا لدراسة العلاقة بين الذات والآخر وأنواع الوساطات وأثرها في بنية السرد كان مرتكزا على الوعي بأن المرأة لا تختلف عن الرجل في شيء فيما يتعلق بجماليات التعبير اللغوي، لكن نظرتها لذاتها وطريقتها في التعبير عن همومها الخاصة وعلاقتها بالرجل تميزت بعض الشيء عن كتابة الرجل.

حصرت سالمة الموشي الإنتاج الروائي النسائي الحديث كله في البكائية والرومانسية الساذجة، مما قلص وعي المرأة ودورها في المتغيرات الاجتماعية، وجعلته مقصورا على الرجل، فلا وجود لها بغيره ولا هوية لها بدونه. وتميزت بوصفها كائنا مهمشًا ومقموعًا بسبب جبرية الثقافة التي غرست في الذاكرة الجمعية الإيمان بهذا الواقع المفروض عليها فرضًا[٢].

---

(١) رينيه جيرار: العنف والمقدس، ترجمة سميرة ريشا، مراجعة د. جورج سليمان، (المنظمة العربية للترجمة، بيروت، توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ٢٠٠٩م)، ص٩٤-٩٥.

(٢) انظر: سالمة الموشي، الحريم الثقافي بين الثابت والمتحول، (دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠٠٤م).

وعلى الرغم من صحة تلك الاتهامات، إلا أننا لا نعدم تجاوزات واستثناءات لبعض الكتابات النسائية تميَّزت بوضع مفاهيم أكثر وعيا بدور المرأة في المجتمعات الذكورية وموقفها من المتغيرات التي تمر بها هذه المجتمعات، فلا ينبغي تعميم تلك النتائج على معظم الأدب النسائي متجاهلين بعض الأدوار الأخرى التي يمكن أن تحسب للمرأة الكاتبة تجاه ذاتها والآخرين.

مع ذلك فهذا البحث لن يُعنى بصوت المرأة الداخلي المتميز عن الرجل أو وعيها بذاتها كأنثى، بقدر ما يحاول أن يستبطن المفاهيم الاجتماعية التي يمكن اكتشافها انطلاقا من قراءتنا لأدب نسائي. فالسؤال عن كيف عبرت المرأة الكاتبة عن ذاتها وفقا لعلاقتها بالرجل هذا جانب جزئي وضئيل بالنظر إلى علاقتها بالمجتمع المحلي والخارجي، وهي العلاقة التي ربما تساوت نتائجها وتشابهت فيما لو حاولنا استقراءها في أدب ذكوري.

هل جاءت صورة المرأة في تلك الروايات فاعلة وقادرة في المجتمع، أم كائنا مهمشا ومقموعا؛ تلك الأسئلة لم نعتن بها كما كنا نعتني بالكيفية التي فهمت بها المرأة الكاتبة كيف يفهمنا الآخرون وينظرون إلينا، وما نحن في قرارة أنفسنا وسط كل هذا الضجيج. هذه الأسئلة آثرنا أن نجيب عليها انطلاقا من قراءة جديدة لمثلث الرغبة السابق، كيف تشكل في وعي الكاتبات في الروايات السعودية، من خلال التأمل في نموذجين روائيين؛ النموذج الأول: التماثل / السلام، وتمثله رواية "ستر" لرجاء عالم، والنموذج الثاني: الاختلاف/ العنف وتمثله "الآخرون" لصبا الحرز، لوقوع هاتين الروايتين على طرفي نقيض في التعامل مع الواقع الاجتماعي المعاصر، وتعبيرهما عن مفهومين متناقضين يصلحان للتعبير عن هوية ازدواجية تميز بها مجتمعنا المحلي.

وعلى الرغم مما يبدو عليه هذان النموذجان مناقضان لما ورد عند جيرار وما أكد عليه من أن التماثل يقود دائما إلى العنف وإن الاختلاف يقود إلى السلام، إلا أنهما يبطنان في داخلهما تأكيدا على مقولة جيرار. فرجاء عالم كما سنرى استطاعت أن تبني التسامح على أرضية تطفح بالتماثلات، مصورة شخصيات رواياتها بقدرتهم على تفادي النزاع الذي يسببه التماثل، في محاولة مستميتة لإعادة السلام والتسامح حتى مع إلغاء اختلافاتهم. وقد تعمدت أن تنتقي تلك الوساطات الداخلية التي يبدو فيها الوسيط قريبا جدا من الشخص الراغب كالزوج والأب والأم، في القوت الذي حاولت فيه أن تقضي على كل ما من شأنه أن يقود إلى العنف. أما صبا الحرز فبالرغم من الاختلافات التي يفيض بها مجتمع الرواية، إلا أن سعي هذا المجتمع إلى طمس الاختلافات، وتعزيز قيم التماثل والتشابه كفيل بتفجير دائرة العنف.

أولاً: نموذج التماثل / التسامح:

أول ما يلفت الانتباه في رواية "ستر" هو ابتعاد الكاتبة عن اللغة النخبوية والعالم الأسطوري الذي ألفناه في رواياتها السابقة، واقترابها كثيرا من الواقع وهموم المجتمع. وبالرغم من تجاوزها العالم الأسطوري ونخبوية اللغة لا زالت رجاء عالم ترزح تحت وطأة العالم النخبوي المتمثل في المؤسسة الاجتماعية، فجاءت كتاباتها تحت ضغط الرقابة الأخلاقية. مراعاة ما يريده القارئ الناقد والمجتمع الفاضل جعلها تغترب عن ذاتها الكاتبة، وكتابة ما يريده الآخرون. لذا جاءت روايتها محشورة بالمواعظ المموهة بالسرد وكأنها تحاول زخرفة الرواية بما هو اجتماعي حتى لا تتهم بالانفصال عن الواقع، فجاءت خليطا من الملامح الاجتماعية المتباينة حد الفوضى كـ "القضاء، الإرهاب، الهيئة، التعاملات

الخفية، الجنس، الثقافة، العمل، الخيانة، الهداية، الوضع الأجنبي في البلاد، الزواج، السفر، التفكك الأسري .. إلخ.

البنية الطاغية على هذا العمل الروائي هي بنية التسامح.وسوف نناقش هذه البنية من زاويتين ؛ سنتتبع أولا أهم مظاهر التماثل مع الوسيط وأنواع الوساطات التي تجلت في الرواية وعلاقتها بالتسامح، ثم مناقشة أثرها على البنية الفنية للرواية :

أ- مظاهر التماثل:

وقد تعددت تلك المظاهر وفقا لعلاقة الذات الراغبة بالوسيط والغرض المرغوب، ومن أول هذه المظاهر:

١- التوافق مع الآخر الأجنبي:

قبول الآخر الأجنبي القادم من خارج المجتمع، والترحيب به والتعايش معه تحت سقف واحد، كاستضافة طفول -وهي إحدى شخصيات الرواية- لزوجة أخيها الأمريكية، وصديقاتها الأجنبيات في منزلها مع ضيقه الشديد، إلا أن رحابة صدرها مكنتها من استضافتهن والترحيب بإقامتهن الطويلة تحت نظرات زوجها المتلهفة للنساء.

وهنا يتجلى الغرض المرغوب به مشتركا، ولكنه اشتراك مقبول لاختلاف الغاية. طفول تسعى إلى جذب انتباه زوجة أخيها إليها وإلى لطفها وسماحتها، وزوج طفول كذلك يسعى إلى الهدف نفسه، ومع ذلك لا مجال للعنف هنا، لاختلاف الغاية من الغرض المرغوب فيه. فغاية طفول من زوجة أخيها غير

جسدية كغاية زوجها، فالغرض هنا يقبل المشاركة، ولا يتولد عنه أي عنف يذكر.

ما يتوقعه القارئ هو المشادة التي ستقع ليس بسبب الاشتراك في الغرض السابق، وإنما بسبب الاشتراك في غرض آخر لا يقبل المشاركة، ومع ذلك نصدم نحن القراء بالتسامح المفرط من قبل الزوجة، وأعني هنا زوج طفول وقبولها الاضطراري لمشاركته مع النساء.

هناك ما تحاول الكاتبة إثباته على صعيد آخر، نلمس هذه المحاولات في سعي الزوجة للسيطرة على الاختلافات الثقافية والدينية بينها وبين زوجة أخيها باستقبالها في بيتها ومع زوجها، مرحبة بطمس كل ما يخصها حتى وإن كان زوجها ومشاركته مع الأخريات. هنا نشعر بأن الغرض لم يعد الزوجة طفول، ولا زوجة أخيها الأمريكية وصديقاتها، بل هو الزوج نفسه وقد أصبح غرضا مشتركا بين طفول وزوجة أخيها وصديقاتها، دون أي بادرة غضب أو حتى تذمر وشكوى.

تتحول زوجة الأخ إلى وسيط منافس ونتوقع هنا نوعا من الوساطة الداخلية بين طفول وزوجة أخيها قد يتولد عنه العنف، ومع ذلك تقوم طفول بتقديم زوجها للوسيط مجانا، وهو الأمر الذي يشبهه جيرار بالأضحية التي تقدمها الشعوب البدائية لآلهتها خوفا من بطشها وتفاديا للعنف[1].

---

(١) رينيه جيرار: الكذبة الرومانسية، ص٧٦.

٢- التوافق بين أفراد المجتمع داخليا:

قبول الآخر المحلي، ومحاولة ردم النزاعات، ليشيع السلام بتعاون أفراد المجتمع أو الأسرة الواحدة، وتقديم التنازلات، وتجنب الخوض في الأمور التي قد تفضي إلى خلق مشكلة، كاختيار مريم عدم التصادم مع والدها كلما حاول استثارة غضبها، أو محاولتها تغيير مجرى الحديث كلما وقع سوء تفاهم، كلها علامات على الوعي المتسامح مع الآخر. ومن ذلك أيضا ما تقوم به والدتها من تبريرات لسلوك الوالد الأهوج تجاه ابنته بالشعور بالعجز لتحثها على الشفقة به. تقول: "لا يسمح الأب لهواء الغرفة بالاسترخاء، يحرص وبتصميم على إيقاف نصال وشفرات المسافة بينهما لتجرح كل ما يأتيه منها ... يستدير بعنف مكبوت صوبها ... تصمت مريم، هذا الصمت يقود الحوار للتفجير، من العبث والتخبط وراءه ... لم تتحرك مريم، تعودت أن تتلقى تلك الانفجارات بحياد وسلبية، تماما كما تراقب ظاهرة طبيعية". وتبرر الساردة سبب هذا الموقف: "دوما أكدت لها والدتها: شراسته تعبير عن العجز"[(١)].

تعيد الكاتبة بناء أطراف المثلث وقاعدته التسامحية، بالنظر إلى علاقة الوالد بابنته وزوجته داخل الأسرة الواحدة، فالراغب وهو الأب هنا يجد وسيطه ومنافسه متجسدا في أقرب الناس إليه؛ ابنته وزوجته، مما يجعل الوساطة داخلية تتيح الطريق إلى النزاع والصدام، ولكن الوسيط يتخلى هنا عن المنافسة ويسمح للراغب بأن يحوز على الغرض الذي لا يقبل المشاركة، فكلما حاول الأب استثارة غضب ابنته قامت الزوجة بتبرير غاياته. الوالد يحاول أن يحوز على غرض يحوز عليه الآخرون وهو هنا السيطرة والقوة، ولا يستطيع لعجزه الشديد. عدم

---

(١) رجاء عالم، ستر، الدار البيضاء، (المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٧م)، ص٥٠-٥١.

امتلاكه للقوة التي ينشدها يجعله غاضبا وميالا إلى العنف على الدوام. زوجته وابنته بدلا من أن تسعيا إلى امتلاك هذه القوة والسيطرة عليه نجدهما على العكس من ذلك، تحاولان جاهدتين أن تشعراه وكأنه حاز على كل ما يريده بإبداء الضعف والصمت والحياد والسلبية.

٣- سمات الشخصيات والعلاقات بينهم:

من أبرز سمات شخوص الرواية التي برزت بوضوح هو القدرة على التغير والتأقلم مع بعضهم ومع المتغيرات والظروف بسرعة كبيرة ودون عناء أو تفكير أو تردد، كمسألة طلاق مريم وطفول الذي قوبل منهما ببرود شديد، وكأن شيئا لم يحدث. بل تبدأ الرواية بالإعلان عن طباعها التماثلي من خلال وصف الأم، أم البطلة، التي فقدت عاداتها وتقاليدها ولهجتها الشامية بل وملامح وجهها الشامية أيضا لترضي زوجها وأهل زوجها، موضحة بأنها لن ترضى أن يقال عنها غريبة، وهي في نظرها تهمة ستلتصق بها وكأنها جريمة تعزلها عن الآخرين. فتتخلص من كل ما يشكل اختلافا قد يزعج الآخرين لتنتهي إلى نسخة مشوهة تبتلعها بمرارة وصبر. فتقول عن نفسها: "ضحيت كل هذه السنين، حتى ملامح وجهي روضتها بحيث تعكس تعابير عماتك والجيران، نسخة مشوهة انتهيت، لم أكن نفسي قط حتى أخلع عن نفسي تهمة الغريبة التي أحضرها العقيد زوجة، تنصلت من لكنتي وملامحي الشامية لأذوب فيكم، والآن تأتيني الغربة من مقتل، منك، تسمحين لهم بالطعن في تربية الغريبة"[١].

ما يثير الاهتمام هنا هو الجملة الأخيرة في حديث الأم لابنتها، "والآن تأتيني الغربة من مقتل، منك، تسمحين لهم بالطعن في تربية الغريبة"،

---

(١) ستر، ص٦.

فالإحساس بالغربة ليس نتيجة الاختلاف بل نتيجة التماثل مع عادات مجتمع غريبة عنها. تصدم الأم بأن هذا التماثل الذي أغضبها كثيرا وتجرعت مرارته وكتمته في أعماقها حتى لا تفجر نزاعا ما، ينكشف عن الاختلاف الذي جاهدت في محوه عن طريق أقرب الناس إليها؛ ابنتها مريم.ستعمل مريم الآن، وقد تراءت لوالدتها وسيطا داخليا منافسا يسلبها الغرض المقدس الذي يقربها من الآخرين؛ على تسليمها ما تريده، سترضخ لعقاب والدتها، وستبقى رهينة حجرتها، حتى تعيد إليها ما اغتصبته منها.

أيضا فالعلاقة بين الرجل والمرأة اتسمت بتأني الطرفين قبل الإقدام على اتخاذ أي موقف، وذلك حتى لا تقع في فوضى التصادم والتعارض الذي يحطم مبدأ التسامح أو قاعدة التوافق التي تتخذ منها الرواية ركيزة وهدفا لها. وتجلى ذلك في مسألة زواج مريم من محسن وهي متعلقة ببدر، وانسحاب هذا الأخير بالرغم مما توحي به الرواية من تعلقه الشديد بها، وبعد خوض تجربة زواج فاشلة تحصل على الطلاق سريعا، وتبدأ علاقة جديدة مع بدر وتتزوج منه، وتصر على كتمان الزواج حتى تتأكد من نجاحه. "قلب مريم كان محصنا ببدر، لكنها كانت مفتوحة على الاحتمالات، تعرف أن لا أرض لعلاقتها ببدر، بينما تحتاج إلى أرضية تتشاركها ورجل ... أسبوع واحد ازدحم بمحسن وانسحاب بدر ليترك لها مساحة لبدء حياة .. "[1].

من المفترض أن يحدث الصراع بين الشخصيات وتتأزم المواقف حين تنحصر الرغبة في غرض لا يقبل المشاركة، فبدر يرغب بمريم ويتخذ محسن وسيطا منافسا له، لكننا نفاجأ بانسحابه تاركا مساحة كبيرة لمريم لتبدأ حياتها بدونه. بل تعمد

---

(١) ستر، ص٥٣.

الكاتبة إلى تصوير احتياجات مريم وأنها مفتوحة على كل الاحتمالات، مريم ترغب بمحسن لأنه غير متزوج وتتزوجه، بدر يرغب بمريم ويرى امتناع ذلك فيتنازل دون قتال، مريم ترغب ببدر فتحصل على طلاقها من محسن، وتتزوج ببدر في النهاية. وزايد كذلك يرغب بالزواج من ربيكا، وعلى الرغم من أنها أمريكية، يحصل على موافقة الأهل بعد اعتراض لم يدم طويلا.وإن حدث اعتراض ما يحدث تنازل في مقابله، كما حدث مع بدر، وكما حدث أيضا مع عفاف صديقة مريم، التي حاولت أن تتزوج بعد طلاقها من زوجها ولم تتمكن من ذلك لتهديده لها بانتزاع حضانة ابنتهما منها، وعلى هذا المنوال يتشارك الأفراد رغباتهم دون ملل ليعم السلام والهدوء.

وهكذا يكتف الوسيط في أي علاقة بين راغب ومرغوب في هذه الرواية بدور المتفرج الموافق سواء بإرادته أو على مضض، حتى عندما تقوم والدة مريم بحبسها في حجرتها، وتنقدها على زواجها السري من بدر، تفرج عنها الساردة من خلال الأحداث التي تدور بينها وبين بدر في لندن .كما أن الرواية منذ بدايتها تسعى إلى إبراز التماثل في الوقت الذي تنبذ فيه العنف، إذ تبدأ من خلال الحوارات التي تدور بين مريم وصديقاتها طفول وعفاف بسرد "تماثل الرغبات"، حيث تتكرر علاقات الرجل بالمرأة فيتكرر المثلث بالطريقة نفسها: (طفول وفهد وأهلها)، (عفاف وفالح وابنتهما)، (زايد وربيكا وأهله)، (مريم وبدر وأهلها). وتتسع الأحداث لمزيد من العلاقات في حالة البطلة، فتتنازعها ثلاثة مثلثات، ورأس المثلث الذي يتكرر في كل منها هو مريم بالطريقة الآتية: (مريم وبدر وأهلها -مريم وبدر وزوجته- مريم ومحسن وبدر).

٤- موقف المجتمع من المرأة:

طواعية المجتمع واستجابته لمطالب المرأة في السفر والحرية، فكل شيء متاح لها لتلهو، لتنسى مشاكلها، لتحب من تشاء، وتكره من تشاء، وتتزوج من تشاء. يقول بدر موجها سؤاله لمريم مستنكرا: "حصلت على الطلاق؟" كمن لا يصدق، هزت رأسها بالإيجاب، "وخلوك تجوبين العالم وحيدة؟" فتجيبه مريم: "لا أعرف، لم أفكر فيما جاء بي، وجدت نفسي على هذه الطائرة ولم يمنعني أحد .."[١]. هكذا بكل بساطة تتيح الكاتبة لبطلتها كل وسائل الحرية، وتنسب البطلة إلى الطبقة المخملية المترفة، وتجعلها خالية من المسؤولية، لتصبح الحرية مفهوما مقترنا بالترف. يمرض الأب ويدخل المستشفى، وينشغل الأخوة بحياتهم العملية والاجتماعية، وينصرف بعضهم إلى فضاء الإنترنت غير مكترث لما يدور حوله. تبرز الكاتبة هذا الغياب، وتتوسل به لتغييب أي اختلاف ممكن يفضي إلى النزاع. بل تجعل من الأب عاجزا مسلوب الإرادة، فغياب الأب والأخوة عن الأسرة لم يستلزم من المرأة الانفراد بالسلطة داخله، لأن تلك السلطة لم تعد أصلا محل نزاع، بل على العكس من ذلك، وجدت نفسها تمارس حريتها إلى أقصى الحدود دون رفض أو شجب، أو استنكار من أحد.

٥- العنوان والخاتمة:

من عنوان الرواية "ستر" ندرك ما تحاول الكاتبة أن تشي به. فالفئة الغالبة على الرواية الممثلة بالبطلة وأكثر شخصيات القصة تحتمي بطبقة من التسامح واللامبالاة تخفي تحتها أتونا من الصراعات والخلافات، وتحاول بكل ما أوتيت من قوة أن تردمها فلا ترى النور، حتى وإن لزم الأمر إلى ردم نفسها هي وسترها

---

(١) ستر، ص١٣٠-١٣١.

وحجبها. ولذلك حين تصل الرواية إلى المؤسسة الدينية تتقبل مريم بخيبة متواضعة الحكم الذي يصدره الشيخ بعدم تزويجها إلا بولي، وتمني نفسها بجلسة أخرى. هكذا هي دائما، لا تثور ولا تستنكر، بل تتسامح بكل بساطة، لأن المنطق يقول على لسان الشيخ: "الله يستر عليكِ، لا تفتحي علينا بابا" مؤكدا على الثيمة التي يحملها عنوان الرواية، ولأن بدر يقول متسامحا: "لا تدعي موقف القاضي يزعجك، اتفقنا قبل الحضور أنها تجربة اختبار لا أكثر، هناك سبل لإتمام هذا الأمر غير المواجهة"[١].

عند هذا الحد تنتهي أحداث القصة بتفجير زايد نفسه أمام مبنى القضاء. زايد الشخصية المضطهدة الذي كان يرضخ لما كتب له وقدر عليه، أخيرا يثور على نفسه، وعلى خيانة زوجته "ربيكا" له فيقرر الانتحار، وأين؟ أمام مبنى القضاء، أي أمام المؤسسة الدينية التي مهما كانت أحكامها غير موافقة لأمنياتنا ومطالبنا وغير عادلة أحيانا في نظر بعض أفراد المجتمع، كما تحاول الرواية أن تفصح عنه، فالأفراد لن يكونوا في محل نزاع معها. هم على النقيض من ذلك سيؤذون أنفسهم لو لزم الأمر، ولن يفكروا أبدا بتحطيم هذه المؤسسة الراسخة في أعماقهم.

كانت ربيكا قبل ذلك قد اعترفت بخيانتها لأخت زوجها طفول، لكن هذه الأخيرة لم تفعل شيئا سوى أن دعت لها بالهداية، فما كان من ربيكا -بعد أن لمست منها هذا التسامح العجيب الذي لم تجده في مجتمعها- أن أعلنت إسلامها. وفي هذا تضع الكاتبة فكرة قبولنا للآخر الأجنبي للتأمل. المجتمع المحلي بإمكانه أن يتقبل فكرة الآخر في العمالة الوافدة، أو الزواج، أو الدراسة والعمل

---

[١] ستر، ص٢٥٢-٢٥٣.

هناك، لكنه لا يستطيع أن يتكيف مع ثقافاته المغايرة كتعدد العلاقات والانفتاح بلا حدود بين الرجل والمرأة أو بعض الأفكار الدينية كمسألة الاعتراف في المسيحية. فحين لا يستطيع أن يتماثل مع هذا الآخر في هذه الجوانب لا يقوم بمحاولة محو الآخر من الوجود ليعيش هو بل يقوم بمحو نفسه، وكأنه يسمح للآخر بفرض اختلافه.

اقتران زايد بربيكا دون وعي باختلاف الدين والثقافة كان من نتائجه الوخيمة انتحار زايد بسبب اعتراف زوجته الأمريكية بخيانتها. وزايد بوصفه الشخصية المحلية لا يمكن له أن يتسامح مع الخيانة الزوجية حتى لو اعترفت له زوجته وكفرت عن ذنبها بهذه الطريقة المسيحية. فهو ببساطة لا يستطيع أن يتماثل معها ولكنه من جهة أخرى يسمح لها بفرض وجودها حين يقوم بتفجير نفسه، وسترها وحجبها. لا يلجأ إلى قتل ربيكا ولا إلى الافتراق عنها، بل يسمح لاختلافها بالهيمنة والسيطرة والقضاء على هويته هو وسط زحام الحياة وغربتها الذي كان يعاني منه.

وفي هذا تحاول الكاتبة أن توضح أن التماثل الذي تضيع فيه الاختلافات وتفقد الهويات يؤدي إلى العنف، ولكن بما أن البنية المسيطرة في الرواية هي بنية التسامح فإن العنف سيبقى محصورا في الذات/ الأنا بعيدا عن الآخر.

ب- بنية التماثل /التسامح والبنية السردية للرواية:

إن محاولة الكاتبة المستميتة في إظهار شريحة التسامح المحلي في الداخل ومع كل وافد أجنبي جعلها تنهمك في توظيف "المنولوج الداخلي"، والاهتمام برصد الهموم الصغيرة، وتفاصيل اليومي المعاش التي شغلتها عن استيلاد حكاية من

مجموعة الأحداث الفرعية التي رصفتها. وتجلت بنية التماثل في الرواية من حيث التقنية السردية في ثلاثة مظاهر:

١- فقدان الصراع بين الشخصيات :

أدى التسامح مع الآخر وقبول اختلافاته دون النظر في مدى انسجامها مع مجتمعنا، إلى خلو الرواية من مادة حكي تقوم على تصادم وتعارض وصراع بين الشخصيات يرفد الرواية بالأحداث المستفزة للقارئ والمستثيرة لكوامن الغضب أو الشفقة التي تحثه على مواصلة القراءة والمتعة بها.

تميزت الأحداث بالبساطة، نتيجة لترسيخ مفهوم التسامح الذي يقوم على الاتفاق والتماثل، ومن ثمَّ فإنَّ عدم وجود تعارض بين الشخصيات أدى إلى جمود الحدث وعدم تطوره، بل وسطحيته. فقد اقتصرت أحداث الرواية الرئيسة على الزواج والسفر والطلاق، فحين تزوجت مريم من محسن اختفى بدر من سياق الأحداث، ولم يحدث أي إعاقة من جهته ربما أنتجت حبكة ما، بل لم تفصح الكاتبة عن أي انفعال اعتراه أو اعترى مريم بإقدامها على الزواج من غيره. فبقيت الرواية تسير على وتيرة واحدة، فلم نعثر على مادة حكي قابلة لإنتاج رواية بالمفهوم الحقيقي للرواية الذي يقوم على تعدد الأصوات وتعقيد الحبكة وتعقيد مواقف الشخصيات وتآلف نسيج الاحداث، لم نعثر إلا على رواية تقوم على خليط من القصص المتداعية بلا خيط يربطها بالغرض الرئيس.

٢- تماثل الشخصيات:

نلاحظ نتيجة لما سبق أن الشخصيات مكررة، وكذلك الأحداث لدرجة أننا نخلط بين الضمائر التي تتحاور. مريم وطفول بالرغم من اختلافهما (مريم

من أهل جدة، وصديقتها طفول البدوية من أهل حائل) نجدهن متشابهات نسخا من بعض. فهمن ملائكيات، منغمسات في الإيمانيات، ومزروعات بين الأطفال والحيوانات، تجسيدا للرقة والبراءة والطفولة التي تعد بامتياز شروطا ملائمة جدا لتحقيق مبدأ التسامح. وتكرار سمات الشخصيات أدى إلى تكرار الأدوار كذلك، كزواج مريم وطفول، وسفرهما للخارج، وعودتهما للوطن، وطلاقهما، وشعورهما بالسكينة والسلام مع النفس بعد الانفصال، واقترانهما من جديد بالرجل.

٣- تماثل الأمكنة:

إذا كانت الشخصيات قد تماثلت في أدوارها وسماتها، فإن هذا أثر بدوره على المدن التي تطبعت بطبائع شخصياتها. فلا نعثر على الحدود المميزة والفاصلة بين مجتمعنا المحلي وغيره إلا في الوصف الخارجي فقط، فتكتفي الكاتبة بوصف المعارض الفنية والأسواق، والمسارح، وفرق العزف والمغنيين، وتطوف بنا في أراضي مصر وثقافة الشعوب القديمة، وبين شوارع لندن وباريس وميامي، ولا نشعر بأدنى تغيير في الشخصية، فهي في موطنها الأصلي مثلها في أرض الغربة، بالمعتقدات والأفكار نفسها، بالرغم من أن الأمكنة ليست متشابهة، فلكل مكان هوية خاصة به يطبع ساكنيه بطابعها، فالصفات التي يضفيها الكاتب على الأمكنة، وتنوع هذه الصفات"من مكان إلى آخر في الفضاء الروائي، يمكن أن يعكس لنا الفروق الاجتماعية والنفسية والأيديولوجية لدى شخوص الرواية. هذا فضلا عن أن الدلالات النابعة من هذه الفروق يمكن أن تكون تعبيرا عن رؤية شخوص الرواية للعالم وموقفهم منه، كما قد تكشف عن الوضع النفسي

للشخوص وحياتهم اللاشعورية، بحيث يصير للمكان بعد نفسي يسبر أغوار النفس البشرية"[١].

أضحى وعي الفكر العربي بالآخر في "ستر"بوصفه مكانا للحرية وليس مصدرا للتغير، ولم يتجاوز هذا الوعي أكثر من حدود المكان الخالي من التأثير، وبدا الحوار والحدث الممتد بين الشخصيات العربية والغربية سطحيا وخاليا من الإدراك العميق بحضور الاختلاف وتجذره في الفكر العربي. فالتحاور مع الآخر الغربي مبني في "ستر" على التبرير والدفاع عن النفس ومحاولة إبراز الصورة الإيجابية للعرب من منطلق بنية الرواية المتسامحة والحذرة من مغبة التصادم مع الآخر.

مع ذلك نجد أن المكان في ستر هو الذي يتغير بتغير نفسية الشخصية، فبحسب ظروف الشخصية وتقلباتها المزاجية يتقلب المكان، فيتخذ سمة التوسيع وتغدو الأشياء أكثر انفتاحا حين نشعر بالرضا، والعكس بالعكس. فحين تتصل مريم ببدر تتحول الأمكنة إلى فضاءات شاسعة، فالشقة التي تحويها وبدر "بلا قواطع ولا حواجز، مسترسلة في الأبسط والأقل فوضى، لكأنها مساحة تتنفس، لا شيء تنصدم به العين والحواس"[٢].

وحين تتعرض هي وزوجها محسن لمداهمة الهيئة لهم في مدينة جدة تتحول جدة إلى آخر غريب ومنفصل عما ألفته فيها، صحراء حارقة تضيع فيها مريم

---

(١) آسية البوعلي، أهمية المكان في النص الروائي، مجلة نزوى، ع ٣٠ أبريل ٢٠٠٢م، ص٥٣. ويناقش أكثر الباحثين سلطة المكان الروائي، وتأثيره الواضح على الشخصية أو العكس، حيث تتخذ الشخصية الروائية من المكان معادلا موضوعيا لما يدور داخلها من أحاسيس وأفكار. انظر: فؤاد احمد عزام، بناء المكان في الخطاب السردي، المجمع، (ع٢، ٢٠١٠م)، ص٢٠٥-٢٠٦.

(٢) ستر، ص١٤٤.

كلما شعرت بمدى الهوة العميقة التي تفصلها عن ذاتها فتتحدث عنها وعن سكانها بضمير الغائب وكأنها لأول مرة تراها. "لا يمكن التكهن بالتهمة التي ترمي وراء قضبانهم، من مكان اندلع ذلك الوجه للمدينة، وجه لم يخطر لمريم وجوده من قبل، أو وجه لم يعتن بالتحديق في وجهها مباشرة من قبل، وجه ظل يتفاداها ربما أو لعل حظها هو الذي تفاداها ... قناع ضحل بلا شارات تاريخية ولا روائح الحجاز القديمة، هب من صوب الصحاري وتطرف قبائلها ليلبس المدينة في غفلتها"[١].

يغدو المكان مجالا خصبا لتعميق مفهوم التسامح ونشره على صفحات الرواية، فعندما تقوم والدة مريم بحبسها في غرفتها لمنعها من تشويه سمعة العائلة تقوم الساردة بالإفراج عنها من خلال ذكرياتها التي جمعتها ببدر في لندن، فتطوف بها وبدر بين متاحف لندن ومسارحها وشوارعها، ثم تعيدها إلى جدة مع صديقاتها، والأمسيات التي تقضيها بصحبتهن في الخارج، حتى ننسى الحجرة التي كانت سجنها في بداية السرد.

بعد ذلك هل أدى التسامح إلى تمييع الهوية وتذويبها في الآخر؟ بالطبع لا، فقد بقيت الشخصية محتفظة بمعتقداتها وأفكارها، ولم تؤثر فيها التنقلات المتعددة والسفر، وكان حضور الآخر الأجنبي بوصفه مكانا للحرية فقط، وليس مصدرا للتغير، بوصفه تراثا وثقافة مغايرة نقبل منها ما يتوافق مع العقل والدين ونرد ما لا يتفق مبتعدين عن المواجهة العنيفة والصدام مع الآخر المختلف، فلم تحاول هذه الرواية التمويه على الذات بتمييع الاختلاف أو تجذير المتشابه بقدر ما سعت إلى إيضاح دور الستر والحجب وإنكار الذات في الوصول إلى نقطة تواصل واتفاق.

---

[١] ستر، ص٩٠.

ثانيًا: مفهوم الاختلاف/ العنف:

وتجسده رواية الآخرون لصبا الحرز[١]، وهي كاتبة عشرينية معاصرة للجيل الحالي متعايشة مع مشاكله استطاعت أن تضع يدها على أهم مشكلات هذا الجيل، لذلك جاءت روايتها مخاض العصر الحالي من حيث مشاكلات الإنترنت والجنس، وفوضوية العلاقة بين الرجل والمرأة، والانقسامات الدينية ما بين الشيعة والسنة، وسيطرة الثقافة الأمريكية المتمثلة بشكل أساسي في سينما هوليود وأبطالها. وقد أظهرت الكاتبة كيف أن هذا المجتمع لا يمكن أو يوصف بالتجانس والتلاحم في ظل الطوائف التي اكتظ بها، ففي مقابل مفهوم التسامح بالرغم من التماثل الذي طرحته رواية "ستر"، يحضر مفهوم العنف بالرغم من الاختلاف في رواية الآخرون لصبا الحرز.

"الآخرون هم الجحيم" بهذه الفلسفة المباشرة جدا والواضحة جدا، التي تحمل توقيع المؤلفة ما قبل عنوان الرواية، ندرك عمق الهوة الفاصلة ما بين الذات والآخر. ندرك الخوط الحمراء التي تفصل ما بين السلام والهدوء في الانطواء عن الآخرين، وما بين العيش معهم وبينهم في كنف الجحيم.

نخرج من خطاب المؤلفة إلى خطاب الساردة -وهي الشخصية المحورية في الرواية- التي يختفي اسمها وتضيع هويتها تحت خطى الآخرين وثقل وجودهم، تحت حيز الفراغ الذي تبحث فيه وبينه وفوقه عن متنفس للروح بين ركام الأجساد. عزلة الذات وانكبابها على نفسها والشك في حقيقة وجود الآخرين

---

(١) "صبا الحرز": اسم مستعار للمؤلفة، ولمعرفة المزيد حول هوية الكاتبة الحقيقية: انظر الحوار الذي أجرته معها صحيفة "الشرق الأوسط" الأربعاء ٠٣ جمادى الأولى ١٤٢٧هـ- ٣١ مايو ٢٠٠٦م، العدد ١٠٠٤٦.

طريق لبناء حصون ضد الآخر المستبد والمنتهك للحرية، وتقليل من قدرته على إلحاق الأذى، حيث تقول: "انتقل إلى عالم أعلى، أغيب وأتتبع دهاليز وبوابات وممرات سرية لا توجد إلا في عقلي، أتتبع تفاصيلها ومنعطفاتها محاولة أن ألتصق بها، أن أفرك عليها أصابعي فأجلو حقيقتها ... العالم صعب وعلي أن أتعلم كيف أتركه يمر من جواري لا أن يدخلني بصلف، والآخرون، الآخرون على الدوام، حذري الأول وسبب مخاوفي. لا أريد لأحد أن يلمسني، لا أحد ولا شيء كذلك. العزلة مُطَمْئِنة، إنها تعطي مساحة كافية لأقترب ما شئت، وأبتعد ما شئت، أن تختار عزلتك لا يعني أن تكف عن الحضور في قلب العالم، إنها في أبسط أشكالها تعني أن تحضر باختيارك وأن تباشر في حضورك ضمن حدودك الخاصة بحيث لا يسع لأحد أن يسرقك من ذاتك على غفلة، أو يشكل وجهك وفق ما تريد، أو يؤذيك أو يلوي عنق بوصلتك"[1].

تتمحور الوساطات في هذه الرواية حول نوع واحد وهو الوساطة الداخلية التي يقترب فيها الوسيط من الذات الراغبة فتنفجر الأحقاد والضغائن، إذ تواجه البطلة عالمها الخاص بها، ابتداء من الوطن الذي يفترض أن يجسد هويتها يتحول إلى وسيط منافس، فيبدو غريبا عليها إذ يسلبها هدفها وغايتها ويعيد تشكيل وجهها وفق ما يريد. ينتزع منها رغبتها في الحرية في ممارسة مذهبها الشيعي، بل وينتزع منها كل ما ترغب فيها لو فكرت بممارسة مذهبها علانية.

تبحث عن الحلول لإعادة السلام، ويبدو الحل محصورا في منطقة واحدة، وهي العزلة. تنكفئ الذات على نفسها وتنطوي داخل شرنقة ملفوفة بعناية، تحرص على أن تبقى ضمن حدود كل ما هو داخلي وغير مؤذ، لأن ممارسة

---

[1] صبا الحرز، الآخرون، (دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٦م)، ص٤٠.

الاختلاف هي ممارسة للانشقاق في مجتمع لا يتقبل اختلافا بهذا الشكل، ساعيا إلى تكريس مبدأ التماثل المذهبي الذي يتجسد في تغليب مذهب أهل السنة وبسط نفوذهم وتعميمه في كل المرافق الرسمية، وقمع المذهب الشيعي. هذا ما تحاول الساردة أن تفصح عنه، وما تحاول قوله هو أن مثل هذا التعميم وطمس الاختلافات المذهبية وعدم الاعتراف بها رسميا يؤدي إلى العنف. ونتيجة لما تعانيه في كونها تعيش في مجتمع يرفضها، تنتمي إليه قلبا وقالبا وفي مقابل ذلك ينبذها؛ تتوجه إلى ذاتها هي لتبدأ عنفا معها .

هذا الخصام الذي تعيشه الساردة البطلة مع الآخر يتفاقم فيصل إلى ذاتها هي لتتحول إلى آخر يجب أن تعيد التفاهم معه أولا حتى تصل وإياه إلى نقطة اتفاق، فتنشطر الذات، ويتجلى هذا الانشطار على عدة أصعدة أو لها الجسد وآخرها الوطن:

أ- الجسد:

تصف الساردة جسدها وكأنه صورة مصغرة للوطن الذي تنتمي إليه ويرفضها، فتصفه بالعادل في تعامله معها، الصامت في عز ثرثرتها، الجيد في صبره عليها، في خفة حملها له، الحيادي حتى في أسوأ تواريخه معها. والآن هو الألم والمرض الذي تعاني منه، وفي هذا خيانة لها، فتقول: "جسدي يؤلمني، الألم الذي لا تزيله أقراص البندول، ولا يقصيه التجاهل"[(١)]. بصورة رمزية نشعر بأن هذا الجسد ما هو إلا الوطن الذي يخونها بمعاقبتها بسلب هويتها الدينية، فلا ينفع معه التخدير ولا التجاهل.

[(١)] الآخرون، ص٢٣٥.

وبعبارة موجزة تلخص تناقضات الحرية في امتلاك جسد لم يعد ملكا لها منفلتا من زمام السيطرة عن طريق الجنس تارة، وعن طريق المرض تارة أخرى. تقول: "كنت أتحرر مني ... سطوتي على ما امتلكت مني كانت معدومة القيمة ... بعيدة عني وجسدي خلفني في الوراء وراح نحو نقطة غير مرئية من حيث أنا باقية ... كانت نهايته تخيفني لأنها غامضة ومطلقة، وأنا في وحدتي المروعة، ليس لأني لا أنتمي للعالم فها أنا لا أنتمي لي أيضا"(١).

ما أدى إلى انشطار الذات وانفصامها هو هذا المجتمع الذي تعيشه الساردة، بدءا من والدتها التي كانت توصيها بشدة على الحفاظ على جسدها وعدم السماح لأحد بلمسه، تقوم في الوقت ذاته بانتهاك هذا الجسد وخصوصيته عبر فعل الختان. تطفح هذه التناقضات إلى الحد الذي يجبرها على ممارسة الصلاة أثناء كل خطيئة وبعدها وقبلها، واللجوء إلى الحسينية وممارسة الأنشطة الدعوية عبر مجلة الفجر الدينية، في الوقت الذي تقضي جل نهارها أمام شاشة الإنترنت في البحث عن المثلية الجنسية، وممارسة الرذيلة بكل ألوانها. "تقول أمي: "الحياة محض انعكاسك" ... لماذا انعكاسي متناقض لهذا الحد؟"(٢).

تلجأ إلى العلاقات المثلية سعيا إلى تجذير الاختلاف لأن هذا المجال هو الذي يحفظ لها كينونتها، يعيد لها هويتها المفقودة والمنتزعة منها، تلك التي يحاول الآخر المختلف تذويبها وتمييعها في قالبه هو. فتشير البطلة الساردة إلى علاقتها الشاذة بمجتمعها كونها تنتمي إلى الفئة القليلة المنبوذة من خلال وصف علاقتها الشاذة بصديقتها "ضي" التي تحتاج إليها وفقا لحاجتها إلى الشعور باختلافها،

---

(١) الآخرون، ص٩.

(٢) الآخرون، ص١٨٠.

وممارسته في السر بعيدا عن أعين الرقباء، لأنه في نظرهم فعل مشين، كما هو فعل انتمائها إلى الشيعة، فتقول: "كفتا الميزان في يدي كانتا ساكنتين سكونا تاما، في حين كانت ضي تجيد المرجحة، وشقلبة الأمور رأسا على عقب، وافتعال سلسلة من ردود الأفعال للفعل الوحيد الضامر الذي كنته"[١].

في حياتها الدينية السرية تجد اختلافها، وفي حياتها المثلية الشاذة تجد اختلافها أيضا، ولذلك تصف عشيقتها "ضي" بأنها سلسلة من ردود الأفعال التي ستنشط الفعل الوحيد الضامر الذي تمثله البطلة الساردة. ويبدو الوسيط المنافس دائما في كل علاقات البطلة مع شخصيات الرواية هو هذا المجتمع المحلي، فالعلاقات المثلية التي تسعى البطلة الساردة إلى رسم أبعادها، تمثل شذوذا وانحرافا، ومن ثم اختلافا تمارسه في السر بعيدا عن أعين الوسيط/ الوطن الذي سوف ينتزع منها هذه العلاقات ويعاقبها عليها.

ب- الرجل:

تتحاشى الساردة أي علاقة حقيقية برجل فتختزل عالم الرجل إلى كائن افتراضي عبر عالم افتراضي يمثله "الإنترنت"، أي مجرد شبح، والملامسة هي الشيء الوحيد الذي يحقق وجوده. وبهذه الفلسفة تصنع معادلة العلاقة مع الرجل/ الجزء الأصغر من الآخر الكلي المختلف، وتتجسد في صورة ريان وعمر وأخيها حسن وحمزة صديق طفولتها وابن عمها. كلهم مجرد ذكريات بعيدة لا توجد على أرض الواقع، فلا يغدو الرجل سوى "ذاكرة من الكلمات، عشرات الكلمات، مئات الكلمات ... وصورة مموهة الملامح". ومهما حاولت أن تعالج الخلل، أو تتم صورتها الناقصة، الواجهة التي تطل بها على المجتمع تظل وكأنها

---

[١] الآخرون، ص٦.

تتصيد ضبابا تحاول أن تمسك به فيتلاشى.فهذا الرجل كما تقول: "بلا فائدة كنت أقرأ نصوصه، بلا توقف محاولة أن أستخلص روحه منها وعبثا، أتم بها خلل صورتي"[١].

وتظل حبيسة اختلافها الذي تعود أيضا إلى ممارسته سرا، فحسن أخوها الذي مات منذ زمن بعيد، يزورها في الحلم، ووجهه مغطى بقطعة قماش كبيرة كلما حاولت أن تزيحها تعود لتغطي وجهه وتكبر وتتمدد على بقية جسده. "تحولت من منديل إلى غترة ثم إلى ملاءة فكفن"[٢]. هذا الرجل الذي يشكل اختلافها لا يفترض به أن يوجد، فهو اختلاف غير مقبول، يقتله المجتمع ويغطيه بكفن يضمن عدم إحيائه.

ويتجسد هذا الاختلاف بصورة أكبر وأوضح في علاقتها بعمر، فبعد تلك العلاقات المثلية غير المقبولة من المجتمع تلجأ إلى علاقة سوية، ولكنها أيضا غير مقبولة، فأولا وقبل كل شيء عمر ينتمي لجماعة السنيين، فلن يتقبله أهلها زوجا لها، ولذلك تختزل علاقتها به على شاشة الكمبيوتر سرا بعيدا عن الأعين، وحين تنزل بها إلى أرض الواقع تختزلها في ليلة واحدة في حجرة في فندق وبطريقة غير شرعية.

وتتدخل الكاتبة بعبارة تقتبسها من صموئيل بيكيت "لا أحد يأتي لا شيء يحدث" تضعها عنوانا لما قبل فصل علاقة الساردة الفعلية بعمر، يحمل نتيجة حتمية لما ستؤول إليه العلاقة، وهي أن المجتمع لن يقبل أبدا اختلافها ولن يسمح به. ويبدو ذلك واضحًا حين نربط بين هذه العبارة وتصريح الساردة بأن علاقتها

---

(١) الآخرون، ص٢٢٨.

(٢) الآخرون، ص٢٧٩.

بعمر غير ممكنة، حتى وإن مكّنته من جسدها وزرع أطفاله بداخلها، فهي في النهاية تعرف أن ليس بوسعه المجيء، وتعرف أنه سيموت كالآخرين.

ج- الوطن:

عند الحديث عن الوطن تصرح الساردة بكل مخاوفها، وتستغني عن الرموز والإشارات. فالوطن الذي كان يمثل في نظر الساردة (النحن - الانتماء -الحرية)، تحول إلى (الهناك — الآخر — المختلف - المستبد). تحولت مفاهيم الحرية والانتماء إلى قوالب مفرغة من محتواها، فالوطن الذي يدعوها إلى الانتماء إليه يرفضها في الوقت نفسه. تتحدث عن واقع الشيعة المرفوض وعن شعورهم بالاضطهاد وكيف تُيجاهلون بوصفهم الأقلية الصابئة. تقول: "ماذا يعني أن يُحتكر وطنك ضدك، ويُؤلب جيرانك عليك، وتعيش بساحة أدنى من أرضك، وتُجادل في حقوقك، وأن يُمن عليك بكدح يدك"[1].

وفي وصف الوضع الذي يمر به الشيعة في الكليات والجامعات تقول: "لطالما كان ثمة شعور خفي وسري جدا بأن وجودنا واستمراريته قائمان على بضعة شروط غير معلنة، ومنها أن نخرس تماما لأن وشاية واحدة عن إحدانا باشتراكها في لغط مذهبي كافية لرمي ملف قبولها في وجهها وطردها من دون عودة. بالأصل قبولها وحده يعده البعض عطاء إلى غير مستحقه، ويدا طولى على من هو أدنى من الضالين والمغضوب عليهم"[2] متسائلة عن السر في عدم تقبل الآخر لاختلافاتهم: "ما المخيف أصلا في أن نختلف ألأننا نشكل عاصفة من علامات الاستفهام تتحرك في فضاء خامل، لم يسبق أن يعرف ماهية التساؤل أو كينونية

---

(١) الآخرون، ص٢٢٥.

(٢) الآخرون، ص٦٨.

الاختلاف؟ ألأننا نطلق كثافة من الحضور ليس معترفا بها على خريطة الأرض، أو بين أفخاذ القبيلة؟ ألأننا نخترق قانونًا غير معلن يقتضي التعميم على مغايرتنا عن النسق الأعم والوحيد الذي يعرفه الآخر عن كل ما هو حقيقي وصائب؟"[١].

من هم الشيعة؟ أفراد يعيشون بيننا ولهم الجنسية نفسها ويقولون: "لا إله إلا الله"، ومع ذلك هم منبوذون لكرههم المتجذر للسنيين. كيف لمجتمع كهذا أن يعيش أفراده تحت بوتقة واحدة وينصهر في بعضه؟ فالتلاحم والانسجام ليس كما يبدو عليه في الظاهر، إنه يضمر صراعا وتمزقا ليس على مستوى الجماعة، بل على مستوى الفرد أيضا، "فلم يكن ثمة تعايش حقيقي"، كما تقول صبا، "ولا اندماج يعول عليه، ولا حتى تقبل مبدئي وبدائي من واحدنا للآخر، لطبيعة الاختلاف ولمعطياتنا المغايرة".وهذا ما أبرزته الكاتبة على صعيد الواقع وحاولت أن تبين أن من أهم أسباب انقسام الذات وازدواجيتها هو انقسام المجتمع نفسه. هذا الانقسام خلق ازدواجية في موقف الفرد من ذاته ومن الآخر، ما يحدث هو "عزل العنصر الداخل من اختلافاته وضمه كواحد من طوابع البريد المتشابه بإفراغه من محتواه فضلا عن تقشير قالبه"[٢].

صعوبة الانتماء إلى الوطن أفضى إلى صعوبة الانتماء إلى الذات، تجلى ذلك حتى على صعيد اللهجة التي بدت خليطا غير مستساغ، مما جعل الساردة المجهولة تكون كل شيء عدا نفسها، فتقول: "وجهت لي إحداهن سؤالا: أنت من القطيف؟" فأجابتها الساردة: "نعم . والدتك كذلك؟ نعم. وتدرسين أين؟ هنا

---

(١) الآخرون، ص٦٠-٦١.

(٢) الآخرون، ص٦٩.

في الدمام. لماذا إذن تتحدثين هكذا؟ ... ريبة أمل لم تكن جديدة علي لطالما كانت لهجتي مختلفة بعض الشيء حتى عن لهجة أخواتي ... كنت أستخدم لهجة بيضاء غير منتمية، وبالأحرى غير محددة الجهة، خليط من لهجات عدة لا أستطيع تقصي مصادرها"[١]. رفضها لذوبان الهوية يستمر حتى آخر رمق من الرواية، حيث تصرخ قائلة: "ولماذا الآن أشعر بأني مثقلة بذاكرتي، ومسكونة بكل ما مضى ومن مضى"[٢].

بنية الاختلاف/ العنف والبنية السردية للرواية:

فيما يتعلق ببنية المكان، فقد كان لا بد لأحداث الرواية أن تنحصر ضمن حدود مدينة القطيف لأن في الخروج من هذه المدينة خروج من الذات، من الشعور بالإيمان[٣] والاغتراب في الآخر المختلف القاهر والمستبد: "فكل ما هو خارج القطيف ليس إلا مدنا غريبة ... وما من أحد يأمن المدن الغريبة"[٤]. ونتيجة لما كانت تسير عليه الساردة من ممارسة اختلافاتها سرا، فقد كثرت الأمكنة المغلقة، والحجرات والممرات السرية.

أما فيما يتعلق بالحبكة، فكلما حاولنا أن نمسك بحبكة تخص الساردة تتدخل ذوات الآخرين، ذكرياتهم وأحاديثهم الخاصة لتفكك السرد وتشعبه، حيث تستخدم الكاتبة ضمير المتكلم فتكون بطلة القصة هي نفسها الساردة، ثم

---

(١) الآخرون، ص١٢٩.

(٢) الأخرون، ص٢٨٣.

(٣) يعبر باشلار عن هذه الأمكنة التي ندافع عنها ضد القوى المعادية، ونحبها لأنها توفر لنا الحماية، بصورة المأوى الموسومة بالألفة، حيث نندمج سيكلوجيا بالمكان، بصورته، ونتعلم أن نسكن داخل أنفسنا. انظر: يمنى العيد: في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دراسة وحوارات، إعداد وتقديم: محمد دكروب، (دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٥م)، ص٧٦.

(٤) الآخرون، ص٢٧٨.

يعترض حديثها بعض النصوص تميزها الكاتبة بعلامات تنصيص، نظن في البدء أن هذه النصوص -وهي تستخدم ضمير المتكلم- للساردة، خاصة وأن الحديث حميمي جدا ويطفح بالذكريات ويتمحور حول الذات، نشأتها طفولتها علاقتها بالمحيط الأسري بعد ذلك، لكنا نفاجأ عند انتهائها بأن هذا الحديث الخاص جدا لا يصدر عن البطلة وإنما عن الشخصيات الثانوية (الآخرين). يتكرر هذا في عدة مواضع من الرواية مما يؤدي إلى تفكك السرد وتشعبه، فتضيع حبكة الساردة/ البطلة في ضوء تدخلات الآخرين وانتهاكاتهم لحياتها.

تحاول الكاتبة أن تعثر على ما يخصها ويميزها عن الآخرين، لكن الآخرين يسعون إلى أن يتماثلوا معها، يحجبون خصوصيتها ويفقدونها هويتها، فلا نعرف أحيانا إن كان الحديث صادرا عنها أم عنهم. فمثلا في الحديث الصادر عن دارين نشعر بأن الساردة تتحدث عن نفسها، فدراين تعيش صراع الساردة نفسه مع الآخر المختلف الذي يحاول سلب هويتها، فهي ترفض صورة والدها المسجون الذي يغيب عن المنزل ويعود إليه بعد سنين طويلة، ولا تراه دارين سوى سارق يحاول سرقة والدتها/ صورتها هويتها منها.وأخوها الذي يعلمها كيف تواجه الصبيان، بتحويلها إلى ذكر مثله، يسرق أنوثتها ويحجب عنها هويتها .

وعلى الرغم من أن الحديث صادر عن دارين إلا أن تشابه الصراع والأحداث وطريقة التفكير واحدة، هي طريقة تفكير الساردة. لذلك فإن تطور الحدث تمثل في تعدد العلاقات المرضيّ وتفريعها، فقد بدأت الأحداث بين الساردة وصديقاتها، ثم تفرعت وتطورت بين صديقاتها وصديقات صديقاتها، وكان البحث عن الذات في كل علاقة ينتهي إلى الخروج بالمحصلة نفسها، وهي أن الذات لا يمكنها أن تتحرر من سطوة الآخرين وثقل وجودهم، لأنها حين تفعل ذلك فهي تتحرر من نفسها، من صورتها هي، من هويتها.

المراجع

- آسية البوعلي، أهمية المكان في النص الروائي، مجلة نزوى، ع٣٠ أبريل ٢٠٠٢م.
- رجاء عالم، ستر، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٧م.
- رينه جيرار، الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية، ترجمة رضوان ظاظا، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية، ط(١)، ٢٠٠٨م.
- رينيه جيرار، العنف والمقدس، ترجمة سميرة ريشا، مراجعة د. جورج سليمان، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية، ط(١)، ٢٠٠٩م.
- سالمة الموشي، الحريم الثقافي بين الثابت والمتحول، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض، ٢٠٠٤م.
- صبا الحرز، الآخرون، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٦م.
- فؤاد أحمد عزام، بناء المكان في الخطاب السردي، المجمع، ع ٢، ٢٠١٠م.
- يمنى العيد، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دراسة وحوارات، إعداد وتقديم: محمد دكروب، بيروت، دار الفارابي، ٢٠٠٥م.
- "الشرق الأوسط" الأربعاء ٠٣ جمادى الأولى ١٤٢٧هـ/ ٣١ مايو ٢٠٠٦م، العدد ١٠٠٤٦.